سمير الصايغ

الفن الإسلامي

قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية

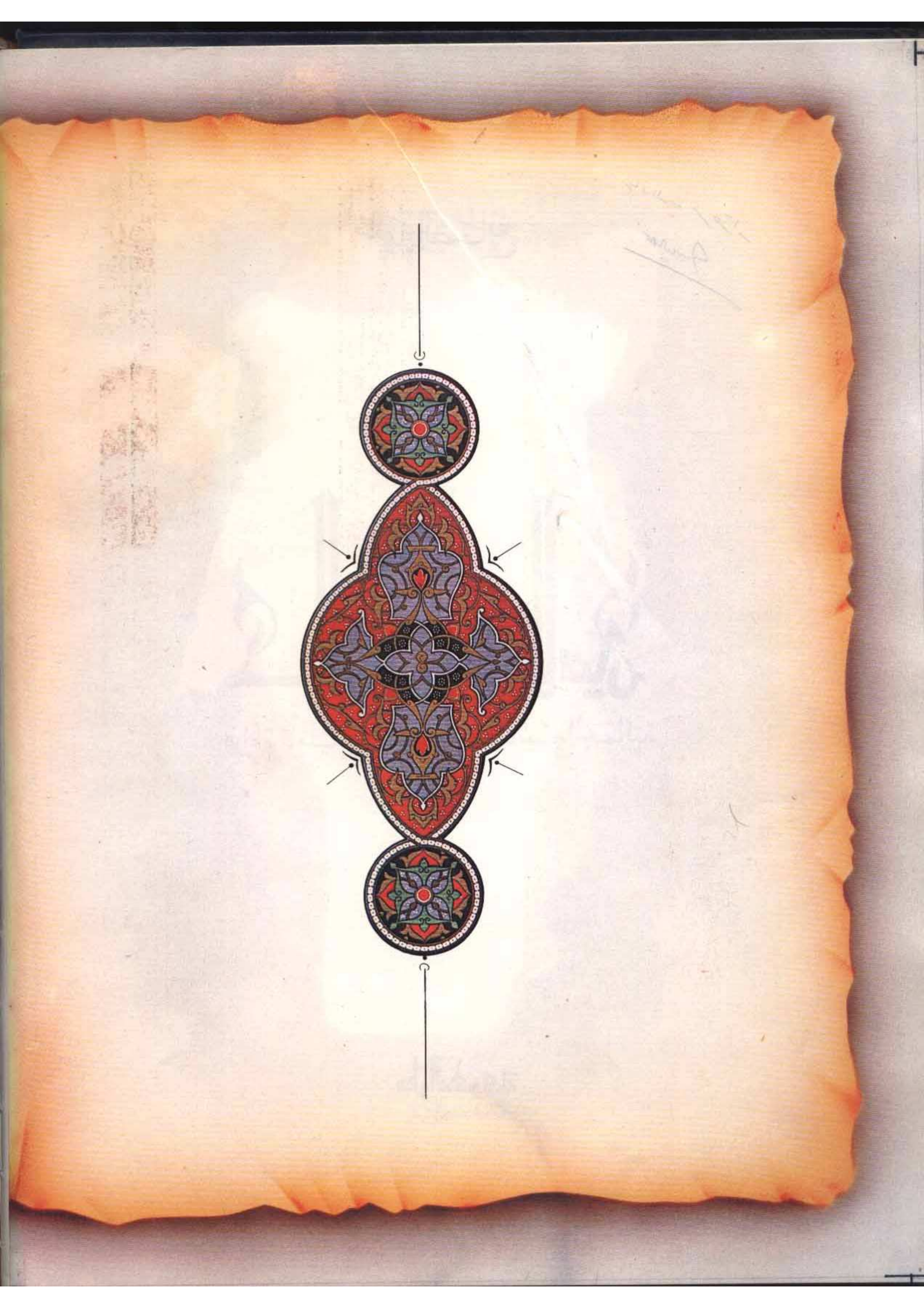
دار المعرفة
بيروت - لبنان

سمير الصايغ

الفن الإسلامي

قراءة تأمّليّة في فلسفته وخصائصه الجماليّة

دار المعرفة
بيروت - لبنان



الفن الإسلامي



الطبعة الأولى ١٤٠٨هـ - ١٩٨٨م



دار المعرفة
للطباعة والنشر والتوزيع
DAR EL-MAREFAH
Publishing & Distributing

مستديرة المطار - شارع البرجاوي ص.ب ٧٨٧٦ تلفون: ٨٣٤٣٠١ - ٨٣٤٣٣٢ - برقياً معرفكار بيروت - لبنان

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة الناشر

■ تقف هذه القراءة التأملية، كما يصفها المؤلف، امام الفن الاسلامي، وقفة جديدة ومغايرة، في اقترابها، وفي دوافعها ومراميها. فلقد وقفت الصفحات القديمة طويلا، وكررت الوقوف نفسه امام الجانب التقني في الفن الاسلامي، متابعةً بدقة، ومراراً، تفاصيل هذه «الصناعة» الفنية. صحيح اننا قد نلتقي وبعض التعريفات اللامعة والمكثفة في الكتابات التراثية عن خصائص هذا الفن، إلّا ان مثل هذا التأمل العميق في ابداعية وجمالية وفلسفة هذا الفن «المهملة»، لا تبدو جديدة فحسب، بل هي تعكس، او تكشف جديد الفن الاسلامي كفن تراثي وقديم.

لكن المثير في هذا الكتاب، هو منطق المسار التأملي الذي يمضي فيه، في تناوله فلسفة الفن الاسلامي وخصائصه الجمالية. ويمكننا ان نستعير هنا لغة الكاتب فنقول انه منطق «توحيدي»، فالمؤلف يوحد مع الاسطر الاولى، بين مختلف انواع الفن الاسلامي كونها تجليات لنوع واحد او فن واحد. فهو يجمع بين العمارة والخط، الزخرفة والرسم، الخزف والمعدن، الزجاج والنسيج، السجاد والخشب، قارئاً هذه الانواع كأنواع تلتقي او تتوحد في المنطق الفني او في المنهج الجمالي نفسه.

ولا يقف هذا المنطق عند هذه الحدود، بل هو يروح يوحد مرة جديدة بين العصور السياسية التي كثيراً ما يلتزم بمنطقها النقاد والمؤرخين. فهو لا يرى فوارق او اختلافات فنية كبيرة بين عصر اموي وعصر عباسي، بين عصر مملوكي وعصر سلجوقي، بين عصر فاطمي وعصر عثماني، وما الى ذلك. كذلك لا يرى فوارق او اختلافات مثيرة بين شمال وجنوب، شرق وغرب على الرغم من تباعد المسافات. وفي الوقت الذي يقرأ فيه بعض العلامات المميزة بين عصر وعصر كتراكم للخبرات او كحلول واحتمالات جديدة للمبدأ الام، او للمبدأ الجوهر، يؤكد ان هذه العلامات المميزة لا تشكل انعطافات فنية جوهرية تطول الاسس الجمالية او الفلسفية، بقدر ما تؤكد تماسك الرؤيا الشاملة وغناها. هكذا يسمي المؤلف الفن الاسلامي بالفن التوحيدي ويتأمله كفن واحد متعدد التجليات.

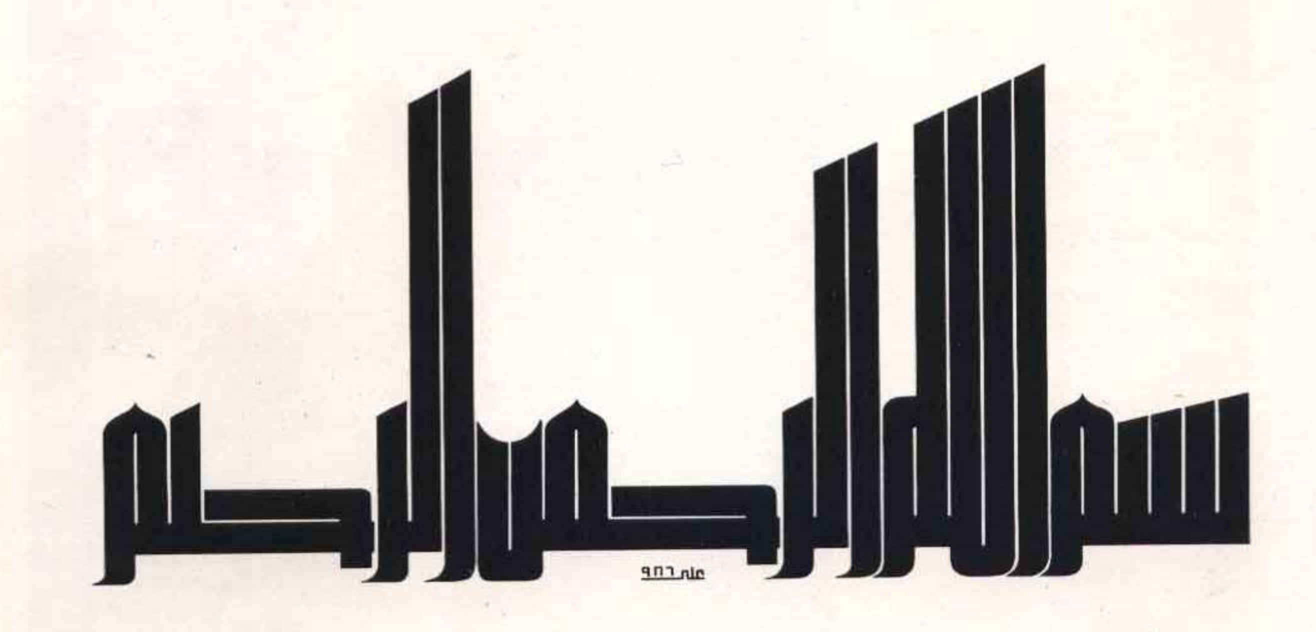
تتوقف هذه القراءة مرارا عند العلاقة بين الفن الاسلامي والدين الاسلامي، وفي الوقت الذي ينفي فيه المؤلف صفة التبشير عن الفن الاسلامي يرى في هذه العلاقة الخاصة واحدة من الصفات المميزة التي افردت هذا الفن وخصصته. فاذا كان الفن الاسلامي ينطلق في مبادئه وفلسفته من الرؤيا الدينية الشاملة وفهمها للانسان والوجود. الا ان عبقريته تتجلى في كونه استطاع ان يترجم هذه الرؤيا الى لغة فنية قائمة بذاتها تلتقي والرؤيا الدينية وتتماثل معها من حيث مقاصد ومعاني شهادتها. ومرارا ما يشير المؤلف بان هذا الفن يشهد كما يشهد الوجود كله في الفهم الديني.

اما لماذا الفن الاسلامي الان؟ فان المؤلف يسارع الى الاشارة، الى ان قراءته هذه لا تتأمل فنا يجيء من الماضي، بل هي تتأمل فنا يجيء من المستقبل. فالمعاناة العميقة التي تعيشها الثقافة العربية الحديثة في سعيها المضطرب لتأكيد هويتها الحضارية وحضورها المعاصر، والالتباس الواضح في التقويم الغربي لهذا الفن، والافكار الخاطئة الشائعة في الاوساط الفنية المعاصرة، والشعارات المتناقضة، والاسقاطات السياسية المعادية، والصراع الطويل بين الشرق والغرب، جميعها تجعل من الفن الاسلامي، موضوعا معاصرا، موضوعا مشروعا. وبالتالي موضوعا مستقبليا. وهكذا فالكتاب يفتح صفحات لمناقشة مفاهيم وقراءات وتقويمات النقاد والمؤرخين والمستشرقين. ويقيم مقارنات بين الفن الاسلامي وبين المفاهيم والمواقف الفنية الحديثة. في اسلوب ومنهج جديدين بين الكتابات والالتفاتات العربية والشرقية النادرة والمتواضعة في طموحاتها.

والمثير او الجديد ايضا في هذا الكتاب، ان اخراجه ككتاب فني، يمضي في منهج واسلوب يلتقي ومنهج واسلوب القراءة، فلقد تم تصميمه واختيار صوره بحيث تشكل رؤية شاملة تسهل قراءتها كنص واحد، يعود فيؤكد الوحدة التي تجمع بين انواع الفن الاسلامي والوحدة التي تتأكد بين عصر وعصر فاذا اجتمع الخط والعمارة والزخرفة والرسم في فصل واحد، وبدا ذلك اخراجاً جديداً، فانما يجتمع المنطق الابداعي والجماعي في النظم والمبادىء الاساسية التي يلتقي فيها فن العمارة وفن الخط وفن الزخرفة وفن الرسم. فالقصد الخفي هو دائماً تقديم هذا الفن وتأمله كفن قائم بذاتهتوحده رؤيا شاملة تقرأ الانسان والوجود قراءة في المطلق.

ويسعد دار المعرفة ان تقدم هذا العمل الذي استغرق تأليفه واخراجه وتنفيذه الطباعي سنين عديدة الى القارىء في ظروف يعرف الجميع صعوبتها. كمدخل لحوار عميق وجدي حول المشكلات والمسائل التي يطرحها المسار الحضاري للشرق العربي والاسلامي. وكمشاركة جدية في بلورة وعينا وطموحنا.

«دار المعرفة»


بسم الله الرحمن الرحيم



تمهيد



القسم الأول

الفصل الاول
الواحد المتعدد التجليات
(كيف ترى لا ماذا ترى)

الفصل الثاني
الشهادة على المطلق
(غياب الموضوع)



الفصل الثالث

فن التوحيد لا فن التجريد

الفصل الرابع

مسألة التصوير

(الدين لم يحرّم بل قدم رؤيا، والفن أسقط الواقع عن موقف)



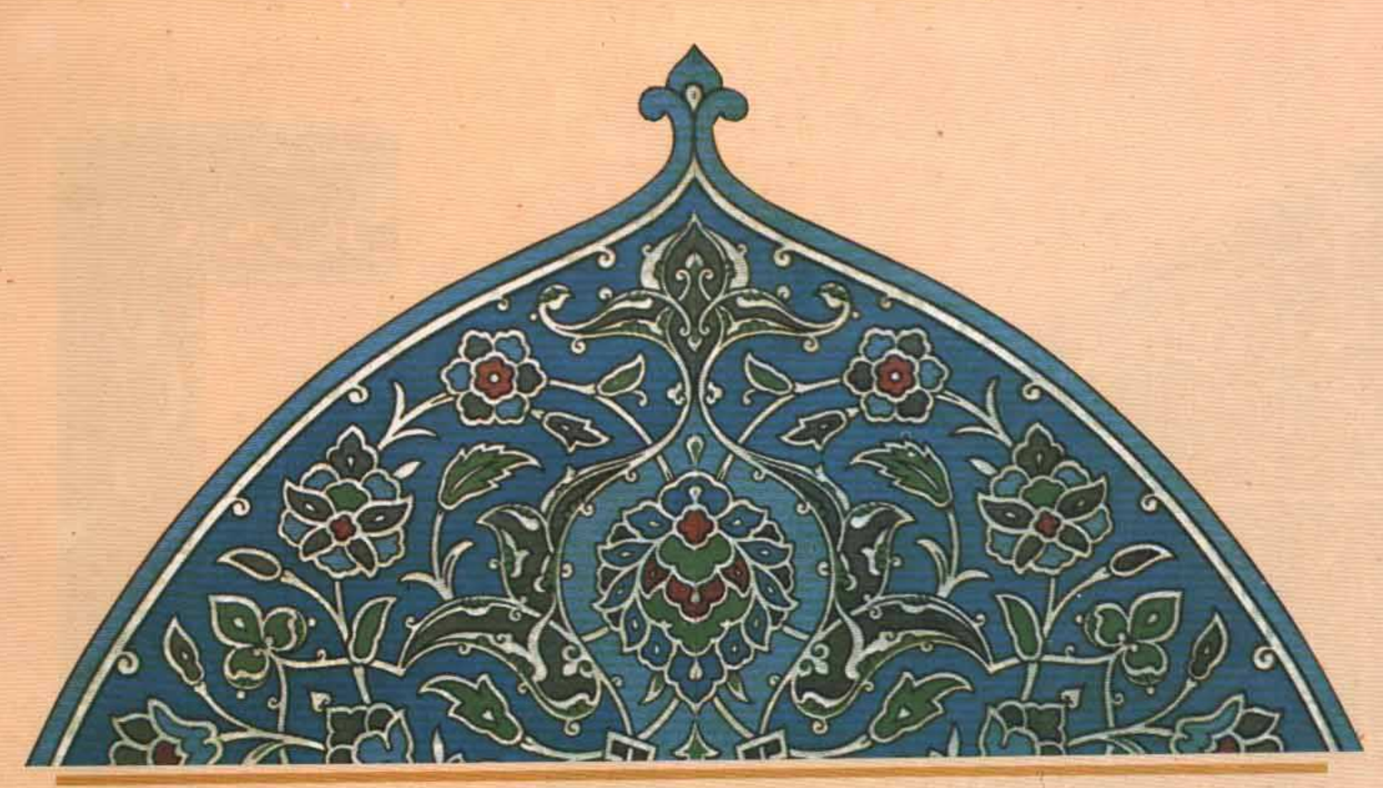
الفصل الخامس

فن بلا فنانين

(حضر الفن فغاب الفنان)

الفصل السادس

الطبيعة وجمالية الزخرفة



الفصل السابع

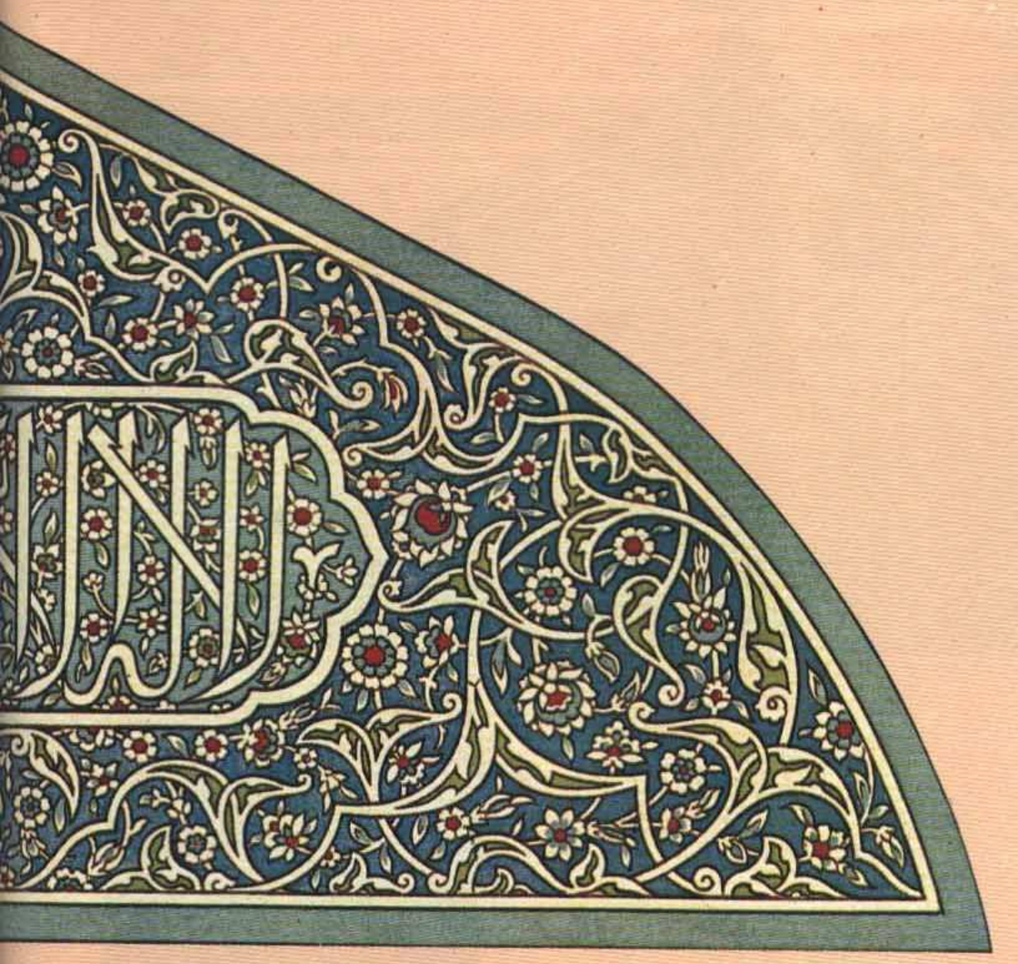
السمات الموحدة

(الاتقان)

الفصل الثامن

الفن الوظائفي

(بين الاحتراف والشهادة)





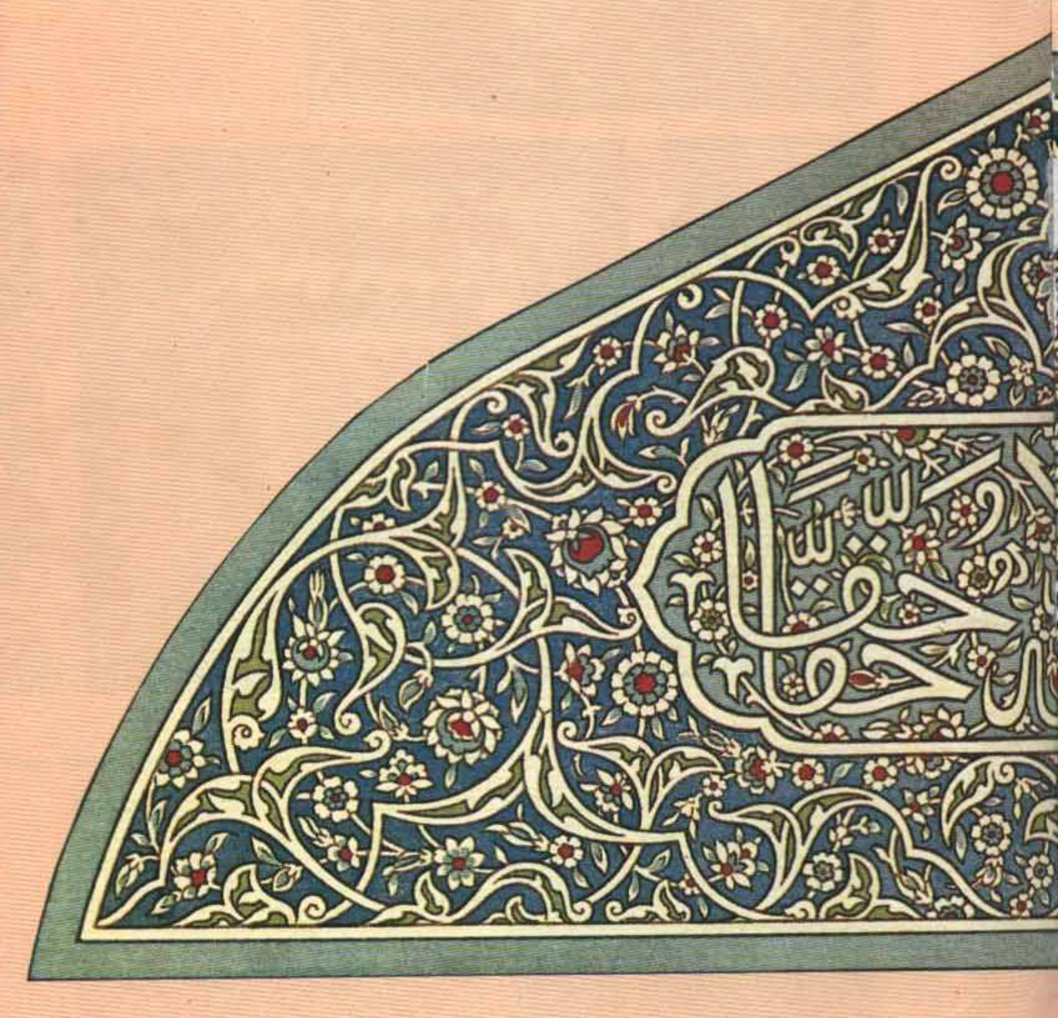
القسم الثاني

الفصل التاسع

مصادر الفن الاسلامي

(فسيفساء الجامع الاموي وقبة الصخرة)





الفصل العاشر

اسرار المعلمين

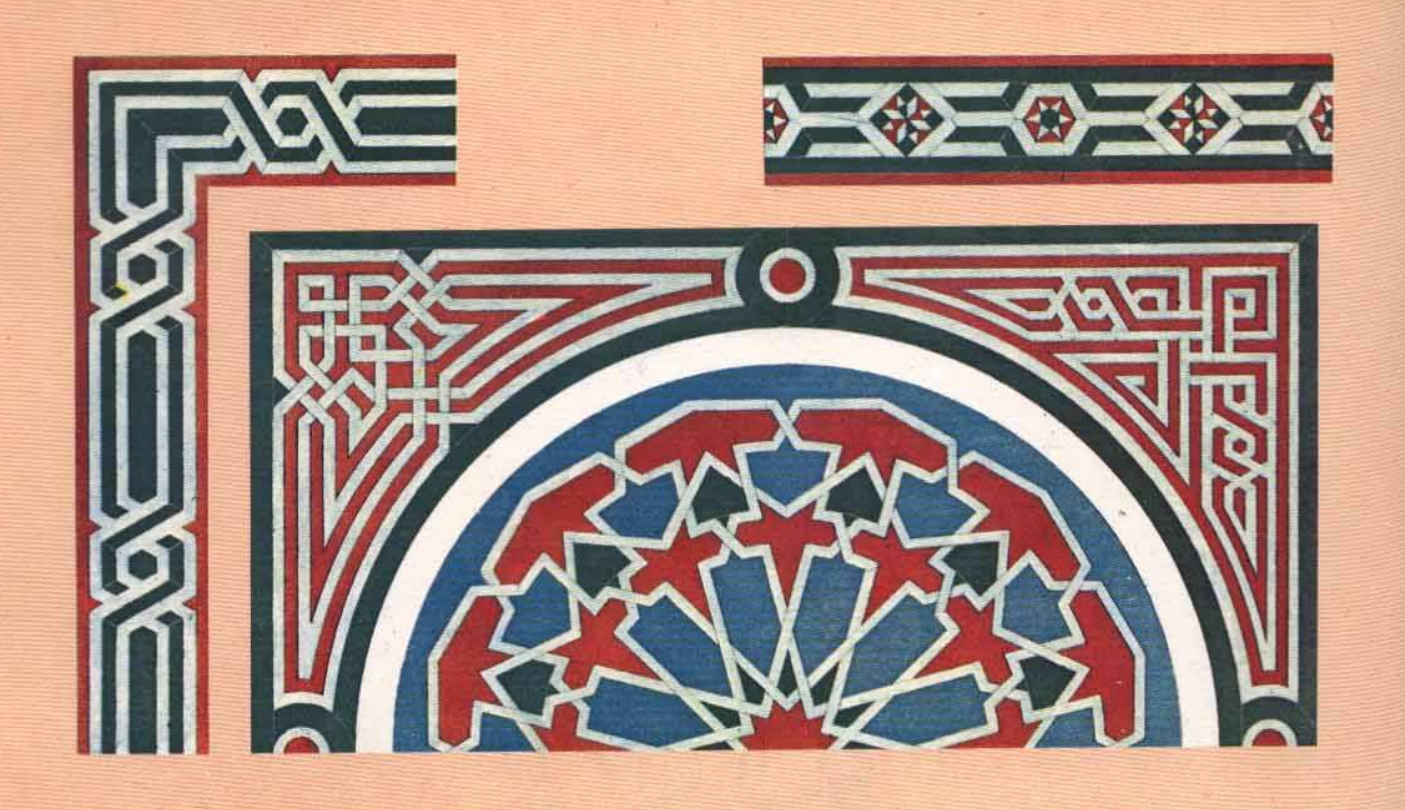


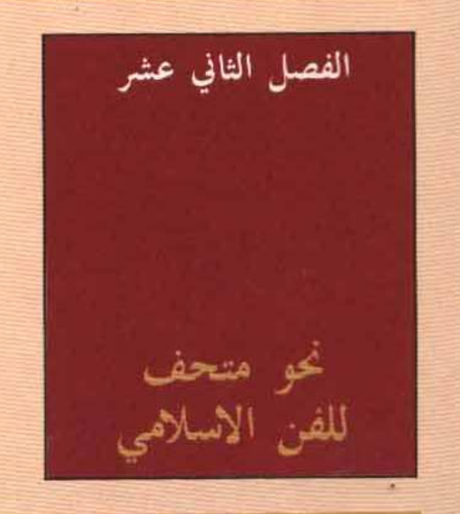




الفصل الحادي عشر

الفن الاسلامي بين الحاضر القلــق والفن الحديث




الفصل الثاني عشر
نحو متحف
للفن الاسلامي









جزء من اطار زخرفة جدارية. سيراميك
(القرن السادس عشر م)

الانفتاح والهوية

لا تقف هذه القراءات التأملية امام الفن الاسلامي كفن تراثي، كفن يخص الماضي، بل هي، ومنذ البدء، تقف امامه كفن يجيء من المستقبل. فالفن الاسلامي، بالنسبة الينا نحن الذين نقف الان على الارض نفسها التي شهدت ولادته وازدهاره قبل اكثر من الف عام، فن جديد، فن هو اكتشاف.

ليست المفارقة هنا، في مستقبلية فن هو في الوقت نفسه تراث، بل المفارقة في موقفنا الفني نفسه، في فهمنا الجديد او الحديث للفن وللفنان، وفي توجهاتنا الحديثة ايضا. فلا نزال، ومنذ اكثر من مئة عام، نقف فنيا وقفة قلقة مضطربة حائرة متسائلة وغير اكيدة من نفسها. اننا نقف على الحدود الملتبسة، اذ سرعان ما ينقلب الشيء الى نقيضه، فالحدود ضيقة حتى التماس بين النصر والهزيمة، بين الانفصال والاتصال، بين الاصالة والتبعية، بين القديم والجديد، بين الغربة والانتماء، ففي الوقت الذي بدا فيه الخروج الى الغرب وحضارته خروجا الى العصر والتقدم وبالتالي خروجا من ظلام الماضي، وقف الماضي نفسه كعلامة انتماء وخصوصية واصالة وهوية. وفي الوقت الذي بدا فيه الغرب نموذجا للحضارة من جهة كان من جهة ثانية يظهر في صورة المستعمر والمتسلط. الماضي كذلك مرة هو ظلام وقديم، ومرة هو موضوع استلهام، مرة عبء ومرة كنز. فكيف يصير الشرق غربا، والغرب شرقا، الانتصار هزيمة والهزيمة انتصارا. الغربة انتماء، والانتماء غربة؟

اولى المفارقات المثيرة للتأمل، هي ان المؤسسين الحقيقيين لحركة الفنون التشكيلية في العالم العربي، والمعاهد والمدارس الفنية التي تؤلف الان اقساما واجنحة اساسية في الجامعات العربية، من المغرب الى الجزائر الى القاهرة الى بيروت الى دمشق فبغداد، هم من الفنانين الغربيين الاجانب، وبالتحديد هم اخر ما حملته موجات الاستشراق الشهيرة في القرن التاسع عشر.

تتضح صورة هذه المفارقة، عندما ندرك ان الغاية الأساسية التي ازكت ظاهرة الاستشراق الفني، لم تكن ابدا تلك الاحلام الذهبية الملونة، التي كان ينسجها الحالمون عن الشرق الكنز الثمين المهمل، بل تلك النظرة الواقعية جدا، القائلة بضرورة معرفة الشرق معرفة دقيقة ومحكمة، معرفة حاضره وماضيه، وماضي ماضيه، لكي تسهل السيطرة عليه. فالمعرفة هنا هي الخطوة الاولى التي تقود الى السلطة، وبالتالي الى السيطرة المطلقة، على حد تعبير كبار القادة السياسيين الغربيين انذاك.

بالطبع لم تكن المغامرة الفردية هي التي قادت هؤلاء الفنانين الى الشرق، بل ان معظمهم كانوا ملحقين بالبعثات العسكرية والدبلوماسية، وكان عليهم





نقل صورة واضحة ودقيقة وصحيحة عن الشرق في مظاهره الاجتماعية والعمرانية والاقتصادية، نقل صورة واضحة عن اماكنه المقدسة، عن اثاره الحضارية القديمة، عن عاداته ويومياته واسواقه وبيوته ليس حبا بالشرق، بل لكي تتوضح صورة الشرق في عين الغرب القوي المتقدم المتفوق. فلم تشكل ظاهرة الاستشراق الفني اي اثر مهم في الحياة الفنية الغربية البحتة. بل على العكس فهي على الصعيد الفني ظلت حركة هامشية وعندما تم اختراع آلة التصوير الفوتوغرافية، استغنت البعثات العسكرية والدبلوماسية عن هؤلاء المصورين الفنانين فانتهت حركة الاستشراق الفني كحركة منظمة وشبه رسمية. الا انها بدأت في اواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين مع ما تبقى من هؤلاء الفنانين بمسيرة ثانية اشد اثرا واكثر نجاحا. الا وهي تعليم الشرقيين انفسهم اساليب وتقنيات الفن الغربي بالذات. فلقد تمت سيطرة الغرب على الشرق، وما على الشرقيين حسب منطق المنتصر، الا ان يتعلموا لغة المنتصر وان يأخذوا بقيمه ومفاهيمه الفنية. وهذا ما تم، فسرعان ما انقلب الموقف، واذا بالفنانين الشرقيين انفسهم يبدأون بنسج الاحلام الذهبية والملونة عن الغرب الكنز الجديد، الغرب المنتصر والمتقدم والمتفوق.

لقد ارتبطت الحركة الفنية العربية او الشرقية الحديثة، منذ البدء اي منذ بداياتها الاولى، اواخر القرن التاسع عشر، ومنذ بداياتها الحديثة في اربعينات هذا القرن، بالشأن الوطني، او بالتوجه الحضاري ككل. وكان لا بد من ان تواجه هذه الحركة، الاسئلة الصعبة، او اللحظات الحرجة نفسها التي لاتزال تواجهها المجتمعات العربية والشرقية في توجهاتها الحضارية الحديثة.

علينا ان نتذكر الان، اكثر من اي وقت مضى، ان الخطوات التشكيلية العربية الحديثة، قد دخلت عالم الفن، من الابواب التي فتحتها «النهضة» في القرن التاسع عشر، اي من عتبة «الانفتاح» ومن عتبة استرجاع «الهوية». وسوف يتكرر الامر مرة جديدة، في منتصف القرن العشرين، فالخطوات التشكيلية الحديثة دخلت عالم الفن الحديث، من الابواب والعتبات التي فتحها الاستقلال، والتحرر من الاستعمار الجديد. اي عتبة «الانفتاح» وعتبة «الهوية»، ولو ان هذا «الانفتاح»، وهذه «الهوية» قد اتسع معناهما، او اصبح اغنى دلالة، واكثر تعقيدا.

الا ان الازمات السياسية والاجتماعية، او بالاحرى الحروب المشتعلة يوما بعد يوم وعهدا وراء عهد على الارض العربية، او بين اهل الشرق او بين المجتمعات التي ترث الماضي الواحد، والتي يبدو انها لم تصل بعد الى نهاياتها، ازمات وحروب فجرها ويفجرها البحث عن الهوية.

من هنا تبدو الحاجة ملحة للعودة، مرة جديدة، الى الوقوف بجد امام المنطلقات الاولى. منطلقات اواخر القرن الماضي، ومنطلقات اوائل الخمسينات، لنصل الى تقويم اعمق واشمل للحركة التشكيلية الراهنة، رسما ونحتا.

نحن الان، امام مئة سنة من الرسم والنحت في العالم العربي، مئة سنة من الفن الحديث. الا اننا، في الوقت نفسه، نحن ازاء خمسة الاف سنة من عمر الفن ايضا. فاذا كنا نعتبر ان السنوات الاخيرة، من القرن التاسع عشر، هي سنوات البداية للفن، اي سنوات الانفتاح، على مفهوم اللوحة الحديثة، التي عرفتها الحضارة الاوروبية، منذ عصر نهضتها الشهيرة، الا اننا وعلى الرغم من الحجب الكثيفة، التي كانت تحجب عنا الماضي الفني فأننا نرث الكثير، من الاثار الفنية المنحدرة من الحضارات الكبرى المتعددة، التي عرفتها هذه البقعة من الشرق. كان ثمة الكثير، من بقايا الهياكل والاضرحة!.. هياكل تعود، الى ما قبل الاديان، واضرحة لملوك هم الهة ايضا. كانت ارضنا، ولا تزال تخبىء همسات اهل ارض ما بين النهرين، واهل وادي النيل، واهل اواسط آسيا، واهل بوابات الشرق الاقصى. وكانت ترتفع فوق مدننا ايضا، كنائس مملوءة بالايقونات المذهبة، والمزخرفة، ايقونات لا تزال تحفظ قوانين ومفاهيم بيزنطية في الرسم. وكانت ترتفع فوق ارضنا ايضا، جوامع ومساجد ومآذن مملوءة بالفسيفساء، وبالخطوط العربية الجليلة، ولا تزال تحفظ بدورها قوانين ومفاهيم الاسلام في الرسم والخط والزخرفة. وكانت بيوتنا ذات القناطر، والاقواس الساحرة، مملوءة ايضا بسجاد عقدت خيوطه اياد عرفت كيف توحد بين الجنة والجنينة. وكانت غرفه تغص ايضا بالقناديل، والزجاج، والرخام، وكان ثمة ذهب، وفضة، ونحاس، وعاج، ومرجان وخشب كثير.

من الممكن الاشارة هنا، الى ان مسافة ظلام، كانت تفصل بين انسان القرن التاسع عشر، وبين هذا الارث العجيب. ومن الممكن ايضا، الذهاب الى ابعد من ذلك، والقول، ان لغة التواصل بين هذا الارث، وبين هذا الانسان، كانت منقطعة تماما. كان هذا الارث جزءا من الماضي، وكان الماضي، مرادفا للقهر والظلم والضياع. او كان العدو، الذي لا بد من قهره والتغلب عليه. فالوقت وقت نهضة، او وقت تحرر. وعندما يرتسم المستقبل كأمل للخلاص، من العذاب، والقهر، والظلام، فلا بد عندئذ من ان يتحول كل شيء، له صلة بالماضي، الى صفوف الاعداء.

قد نستطيع ان نبرر عدم الاهتمام باثار الماضي، او عدم الانطلاق منها، لصوغ فن جديد، عبر فهمنا للاوضاع السياسية والاجتماعية، التي كانت سائدة في ذاك الوقت. وقد نستطيع الاشارة، الى ان هذه الآثار، التي نصفها اليوم، بانها اثار بديعة، ونادرة الروعة والجمال، كانت اخر الابداعات. ذلك، ان الايدي، التي كانت تبدعها، توقفت عن العمل فثمة ظلم كبير، او ثمة تحول كبير. فالانظار والقلوب متجهة نحو الغرب، وها هي الخطوات قد بدأت بالتقدم.

ها نحن مرة جديدة، امام الفن والسياسة. او امام الفن والهم الحضاري. فالفن، لم يكن في هذه الارض منفصلا ابدا عن السياسة بمفهومها الواسع. فلقد كانت دائما المفاهيم الكبرى لمعنى الانسان ولمعنى العالم، هي المفاهيم الكبرى، التي وقفت وراء الفلسفات الجمالية الصرفة. سواء أكان ذلك في الحضارات الاولى، ام في الحضارات المتتابعة، كالبيزنطية والاسلامية.





الا ان الواضح هنا، ان انقطاعا بارزا كان يفصل بين انسان القرن التاسع عشر، وبين الفنون المنحدرة من الماضي المزدهر، او الماضي الحضاري، وبالتالي، فان هذا الانسان كان يشعر بعدما انفتحت امامه الافاق على حضارات اخرى، انه انسان بلا فن.

مع ذلك، لا نستطيع ان نبدأ مع الاعمال الفنية الاولى، اي، اعمال قرن التاسع عشر كأعمال هي الخطوات الاولى في عالم الفن. صحيح، انها من الوجهة التاريخية، الاعمال الاولى، لكن الفن، ليس لوحات ومنحوتات فقط. انه ايضا مفاهيم واذواق وحساسيات ومشاعر وافكار وفلسفات. ففي الوقت الذي يبدو فيه النتاج الفني التراثي، نتاجا على حافة الاضمحلال والفناء. نرى ان هناك ذوقا غامضا وخفيا، لا يزال يختبىء في العيون وفي القلوب! وسوف يتأكد لنا ذلك، عندما تتبلور افكار النهضة، في نهاية القرن التاسع عشر، وسوف يزداد تأكدنا ان الماضي، لم يمت كليا، في منتصف هذا القرن. وسوف نلمس في اواخر هذا القرن، ان الماضي لا يزال حيا. وها هو يثير الحروب.

لقد بدت الصيغة، التي اختصرت مفاهيم نهضة القرن التاسع عشر الحضارية، وتطلعاته للخروج من عصر الظلام، والتي تمحورت حول ضرورة «الانفتاح» الحضاري، وضرورة التمسك «بالهوية» الحضارية. الصيغة المنطقية المثلى، والصيغة الاكثر اقتناعا. بحيث ستتحول الى شعار يهيمن مدى عشرات السنين، مواكبا الحياة الحديثة في شتى مظاهرها، الفنية والادبية الاجتماعية والسياسية.

الا ان هذه الصيغة، التي استجاب لها المنطق والعقل، والتي مشى الجميع تحت شعاراتها، ستشكل المعاناة الاصعب، والاعمق، وستتحول على صعيد التطبيق والممارسة الابداعيين، من كونها صيغة حل، الى صيغة ازمة، او صيغة مشكلة حضارية كبرى. فالصيغة التي بدت منطقية، ستبدو فيما بعد، صيغة غير متماسكة في الجوهر.

لن يبقى الغرب، منذ منتصف القرن الماضي، كمثال اوحد للتقدم الحضاري فحسب، بل ستتحول عواصمه ومدنه الكبرى، الى اليد المباركة التي ستبارك، او ستشهد على الولادة الثانية، للذين يتوافدون اليها من عواصم ومدن وقرى الشرق، سعيا وراء العلم والفن والمعرفة.

منذ رحيل الفنان العربي او الشرقي الاول الى العاصمة الفنية الغربية، سيرسو تقليد فني شبه مقدس. فجميع الفنانين العرب منذ القرن التاسع عشر، حتى اليوم، سيختارون عاصمة غربية، على الاقل، يقيمون فيها دارسين في معاهدها، متأملين متاحفها حتى تتم المباركة، او الولادة الثانية، او حتى ينال طموحهم الفني شرعية الحضور وشرعية الحياة.

لقد شكل هذا «الحج» الى عواصم الغرب، موضوعا لاكثر من كتاب، وربما نستطيع القول، انه شكل الموضوع الرئيسي لادب النصف الاول من القرن العشرين. فلقد كتبت الصفحات الكثيرة بين مصر ولبنان عن تجربة الشرقي في عواصم اوروبا الغربية. ولا تزال الصفحات تتراكم. الا ان الامر هنا، ليس محصورا في تجربة الشرقي في مدن الغرب الكبرى. بل ان الامر، الذي نحن

بصدده الان، ينحصر اولا في الدافع الانساني، وبالتالي، في الترجمة الفنية لهذه التجربة، ولهذا الدافع الفني.

الغرب، كصورة للتقدم، والغرب كطرف، سيتم الانفتاح عليه، والغرب كقطب للمعادلة الحضارية الجديدة، هو موضوع التساؤل الان، فعندما نسعى الى تلمس الميزة، او الخصوصية الابداعية الناتجة عن ضرورة «الانفتاح»، وضرورة التمسك «بالهوية» الحضارية سندرك، وبعد تراكم الاعمال الفنية منذ اواخر القرن التاسع عشر، حتى الربع الاخير، من القرن العشرين. ان هذه الصيغة مهتزة، وغير منطقية على الاطلاق. فلا الغرب غرب، ولا الشرق شرق، بمعنى وضوح الصفات والخصائص. ولا نستطيع بالتالي، الاعتراف او الشهادة، على نجاح هذه الصيغة التي لخصت منطلقات النهضة، والتي لخصت ايضا منطلقات الاستقلال والتحرر من الاستعمار.

سنجد، حين نتأمل اعمال الفنانين الاوائل، فناني القرن التاسع عشر والنصف الاول من قرن العشرين ان الغرب الذي يشكل طرف المعادلة غرب متعدد. غرب ليس واحدا، وربما نستطيع القول، انه ليس غرب القرن التاسع عشر، ولا غرب قرن العشرين. وسوف يبدو لنا الامر اكثر تعقيدا، اذا انتقلنا الى طرف المعادلة الثاني، اذ من الصعب جدا، تلمس التراث، او تلمس الخصائص، والصفات الجوهرية للهوية الحضارية، بالمعنى العميق والشامل لشعار «الانفتاح والهوية».

عندما كان الفنان العربي او الشرقي يتأمل باعجاب اعمال ليوناردو دافنتشي، وميكال انجلو، ورفائيل، اي يتأمل فن عصر النهضة الايطالية، في القرنين الخامس والسادس عشر، كنماذج للفن في المطلق. كانت الحياة الفنية الاوروبية، تشهد التحولات الكبرى، وتتقدم نحو عتبات الثورة الفنية، التي سيشهدها القرن العشرون. لم تكن كلاسيكية عصر النهضة قد غيبتها الحجب الكثيفة فحسب، بل كانت الرومنطيقية تلفظ انفاسها الاخيرة، وكانت المدرسة الطبيعية، ومدرسة الفن للفن، على فراش نزاعها الاخير ايضا.

ان السؤال الذي سيطرح نفسه بالحاح دائما، هو لماذا لم ينتبه، او لم يتجاوب الفنان العربي او الشرقي بعامة، عند دراسته او عند انفتاحه على الغرب، مع الحياة الفنية التي كان يعيشها الغرب انذاك؟ لماذا كان مشدودا الى ماضي الحضارة الغربية بشكل عام؟

يعود الفنان العربي اواخر القرن التاسع عشر، ليرسم لوحته على الطريقة الكلاسيكية الايطالية، وليرسم لوحاته الاخرى بالاسلوب الكلاسيكي، في الوقت الذي كانت عواصم العالم الكبرى، تتحدث عن الانطباعية، كمدرسة جديدة للمستقبل.

وبعد ان يضج العالم بأسره باحداث الثورة الفنية، في مطلع القرن العشرين، ويبرز اسم بيكاسو وبراك، وتبرز عناوين، مثل المستقبلية والتكعيبية والتجريدية سيعود الجيل الثاني من الفنانين العرب ليستهلموا الاساليب الانطباعية





واساليب المدرسة الطبيعية والواقعية التي كانت تتراجع لتصبح من الماضي الذي تجاوزه العصر.

باختصار، لم يكن الغرب المتقدم، الغرب كنموذج للتقدم، غربا واضحا، ولا غربا واحدا، واذا أعدنا قراءتنا للفن الغربي، منذ اواخر القرن التاسع عشر، الى منتصف قرن العشرين، اخذين بالاعتبار التحولات الاجتماعية والاقتصادية والفكرية والسياسية التي رافقت هذا الفن، او التي كان الفن ترجمة لها، اي اخذين بالاعتبار الثورة الصناعية الكبرى، والحربين العالميتين الاولى والثانية. والتحولات الكبرى للمركزية الاوروبية، فسنجد ان مقولة الانفتاح كانت مقولة، من حيث التطبيق، مقولة مهتزة وسطحية. فلم يكن الغرب في هذه المقولة الا شكلا فارغ المضمون او ثوبا لجسد فارقته الروح منذ زمن ليس بقصير.

سؤال اخر، ربما كان اشد الحاحا من السؤال الاول حول العلاقة بالغرب. يفرض نفسه الان بقسوة. انه السؤال المتعلق بالطرف الثاني من مقولة نهضة القرن التاسع عشر. اي مسألة «الهوية» الحضارية. فمن اين نبدأ بتلمس الخصوصية الحضارية في اللوحة الحديثة، هل نقف عند الازياء؟ هل نقف عند ملامح الوجوه؟ او نتجاوزها لنقف عند خصائص الطبيعة كمناظر لاشجار ولبيوت ولطرقات، والتي اقتصرت عليها اعمال فناني النصف الاول من القرن العشرين.

هل ان الانسان في شكله وزيه وهل ان الطبيعة في مناظرها والوانها هي التي سوف تكون الشهادة المثلى لفن متميز، يشهد بدوره على خصوصية ابداعية حضارية؟

تشكل السنوات القليلة التي سبقت منتصف القرن العشرين، سنوات الولادة الحقيقية، لحركة الفنون التشكيلية الحديثة في العالم العربي. ذلك ان فهما جديدا للفن، لمعناه، ولدوره، سيعدل من مقولات عصر النهضة، الذي اعتبرناه العتبة الاولى التي دخل منها الفنانون الاوائل الى عالم الفن. فاذا تبين لنا ان مقولة ضرورة «الانفتاح» على الغرب كمثال للتقدم الحضاري، وضرورة الالتفات الى الماضي واحيائه، كتأكيد «للهوية» الحضارية، مقولة لم تر في الغرب الا اصول حرفة الرسم، ولم تر في الشرق الا العناوين الكبرى وحسب، فان سنوات الاستقلال، ستسلط الاضواء على الذات، اي على الحاضر كنقطة وصل، لا بد منها، لكي يتم العبور الى الغرب، وبالتالي الى التقدم، والى الماضي، وبالتالي الى الهوية الحضارية.

سيرتفع منذ هذا التاريخ، شعار اخر، هو «الاصالة» و«الحداثة» فالفنانون العائدون حديثا من عواصم الغرب الفنية، كما فعل من سبقهم، يحملون هذه المرة سرا جديدا، غير سر الحرفة. فلقد همس اساتذتهم الغربيون في اذانهم، ان الفن الحديث، او بالاحرى ان الثورة الفنية الحديثة التي شهدها الغرب منذ اوائل القرن العشرين، تدين في الكثير من قيمها الفنية، الى انفتاح



الغرب نفسه على الحضارات غير الاوروبية، خصوصا على الحضارات الشرقية بالذات.

ان الغرب هذه المرة لم يعد مثالا للتقدم وحسب، بل اصبح الغرب المتقدم مثالا للذاتية والفردية بامتياز من جهة ومثالا للعالمية من جهة ثانية. فالمدارس الفنية التي تراكمت منذ اوائل القرن العشرين، الى ما بعد الحرب العالمية الثانية، والتي تعتبر كأكبر ثورة فنية عرفتها اوروبا، وبالتالي، العالم الحديث، جعلت من «انا» الفنان المحور شبه الوحيد كمصدر للابداع.

انطلاقا من هذا المبدأ، كان لا بد من ان يثور الفنانون الجدد، الذين تعرفوا هذه المرة عن قرب الى النتاج الفني الغربي، على من سبقهم، فالاعمال التي تراكمت منذ مطلع القرن حتى منتصفه اعمال لا تنقل اي موقف ذاتي، عن الانسان وموقفه من العالم. فالمناظر الطبيعية واللوحات التي نقلت الوجوه، لا تخطو خطوة واحدة نحو الداخل، داخل الفنان كانسان مستقل حر، له مواقفه المستقلة والحرة.

ان سنوات الولادة، هي سنوات تأسيس استقلال اللوحة كلغة قائمة بحد ذاتها. ومن هنا ايضا، كان لا بد من ان تتراجع اعمال الفنانين الاوائل، كأعمال نموذجية لفن حديث. فلم تعد اللوحة تستمد جماليتها، كونها تنقل منظرا طبيعيا، هو الجميل في الاصل، كذلك لم تعد تستمد جماليتها، من القدرة والتقنية على نقل الواقع، أكان وجها ام واقعا، بل اصبحت اللوحة تستمد جماليتها من عناصرها الذاتية، اي من الالوان، كلغة قائمة بذاتها، ومن الاشكال، كلغة قائمة بذاتها ايضا، ومن الخطوط، كلغة مستقلة. اي اصبحت تستمد جماليتها مما تخفيه هذه اللغات المستقلة، من معان، وافكار، ومشاعر لا وجود لها الا فيها، اي لا وجود لها، الا في عالم الفنان الذاتي، كاحساس، وذوق، وانفعال.

سيختفي، اذن، المنظر الطبيعي كموضوع وحيد، من اللوحة الحديثة، وسيختفي كذلك الموضوع، اكان وجها ام واقعا يوميا، وسيتراجع الرسم ايضا. فالهم الجديد، هم يتعلق بلغة اللوحة، وعالمها الداخلي، وما اللغة الجديدة، الا الالوان والاشكال والعلاقات القائمة بينها. لذلك ستكون البداية الجديدة، بداية تنطلق من التجريد، كمبدأ وكتوجه فني عرفته الثورة الفنية الحديثة.

الا ان المشكلة العميقة التي واجهتها هذه الولادة الجديدة لحركة الفنون التشكيلية، لا تنحصر في القيم الفنية المحضة التي بدأ الفنانون الجدد يطبقونها في نتاجهم الفني، كما لم تكن المشكلة محصورة لدى الفنانين الاوائل في التقنية التي تعلموها من معاهد الغرب الفنية.. ان المشكلة سترتسم امامنا مرة جديدة في الشعار المعدل، اي في مسألة «الاصالة» و«الحداثة». ففي المرتين، الاولى والتي امتدت من اواخر القرن التاسع عشر حتى عصر الاستقلال، والثانية التي ابتدأت من الاربعينات حتى الثمانينات، نجد ان الشعار كان مجرد نظرية



عالقة في الهواء. ففي المرتين كان الواقع يفاجئنا بتحولات وبظواهر، وبتغيرات على الصعيد الاجتماعي والسياسي والحضاري بشكل عام، تشهد اول ما تشهد، بان ما كان يبدو على صعيد النظرية منطقيا ومقنعا، وصيغة متينة لحل حضاري، هو على صعيد الممارسة، او على صعيد التطبيق، متناقض وسطحي، وصيغة غير متماسكة في الجوهر.

فعلى الرغم من الوضوح المباشر والمحدد، لكل من كلمة «اصالة»، و«حداثة» على الصعيد اللغوي، او على الصعيد القاموسي المحض، فانهما الكلمتان الاكثر غموضا، او الاكثر التباسا، على الصعيدين الفني والابداعي. واذا كانت قد تراكمت اللوحات الحديثة، والتي من حيث النظرية، تدعى انها تجمع بين القيم الفنية المعاصرة، ولا تتعارض من حيث المبدأ مع القيم الفنية التي عرفتها فنون التراث، الا انها، لم تستطع ان تؤسس لذوق عام متين وصلب وواضح. فاللغة التي راحت اللوحة الجديدة تحاول تأسيسها كلغة قائمة بذاتها، لم يتعلم الجمهور الواسع قراءتها، وبالتالي فانها ظلت وعلى مدى الاربعين سنة الماضية ــ لغة مغلقة، او لغة اشبه بالطلاسم. فالعلاقة التي قامت بين المتلقي وبين اللوحة الجديدة، علاقة لم تقم على فهم هذه اللغة بالذات واستيعابها.

من جهة اخرى لم تثر الدعوة الى استلهام التراث الفني لدى الفنانين او النقاد، منذ ما تحولت هذه الدعوة الى شعار فني، رفعه اكثر من فنان، واكثر من تجمع، اي جدل عميق، او اي بحث جاد، يتناول هذه الدعوة من حيث المبدأ، او من حيث الفلسفة الجمالية. بل بالعكس، فلقد رافق هذه الدعوة، منذ اطلاقها، شعور، يشبه الى حد بعيد، المشاعر التي ترافق الدعوات ذات اللهجة المقدسة.

ثمة تناقض، مثير للانتباه، فعلى الصعيد الفني المحض، اي على صعيد القيم الفنية الجوهرية، التي يقوم عليها العمل الفني الحديث، وعلى صعيد المفهوم الجوهري للفن والفنان، كان لا بد من ان تثير الدعوة الى استلهام التراث الفني، جدلا واسعا، وتأملا جماليا عميقا، فثمة اختلاف، يصل الى حدود التناقض الحاد، بين القيم الفنية التي تقوم عليها اللوحة الحديثة، وبين القيم الفنية، التي قام عليها فن التراث. يضاف الى ذلك، ان ثمة حجبا كثيفة، تفصل بين الحاضر وبين الماضي. ففن التراث نفسه، فن محاصر بالنسيان من جهة، وعلى مسافة بعيدة من الذوق ومن التذوق السائدين، من جهة ثانية.

لفهم هذا التناقض، او لفهم هذا القبول شبه المطلق، او شبه المقدس، بهذه الدعوة، لا بد لنا من العودة مرة جديدة الى المنطلقات الاجتماعية والثقافية، اي الى المنطلقات الحضارية للمجتمعات العربية الحديثة نفسها. فالتراث هنا، ليس نتاج الماضي الابداعي، بل انه العلامة، او الشهادة على الخصوصية الحضارية، وبالتالي انه علامة الاستقلال عن الغير، وبكلام اوضح، انه العلامة على عدم الوقوع في التبعية الحضارية للغرب. فالمقدس اذن، ليس



القيم الجمالية، ولا فن التراث، بل ان المقدس، هو «الهوية» وبالتالي الماضي، مصدر هذه الهوية.

علينا هنا، ان نسارع الى الاشارة: بان الاهتمام بفنون التراث على الصعيد الفني المحض اهتمام حديث العهد جدا. فاذا كان اكتشاف الحضارات الكبرى، كالحضارة المصرية القديمة، وحضارات ما بين النهرين، اكتشافا حديثا، لم يتم الاطلاع عليه بعد، بشكل واسع ودقيق، من قبل الفنانين والمثقفين انفسهم، فان الاهتمام بالواسطي، (القرن الثالث عشر) وبرسومه التي رافقت نصوص الحريري (القرن الثاني عشر) اهتمام حديث (اوائل السبعينات) كذلك يمكن القول، ان اطلاع الفنانين المعاصرين، والذين مشوا تحت شعار استلهام التراث، على فنون الخط العربي، والزخرفة التراثية، وفن الرسم اطلاع فتي جدا. يكفي ان نشير هنا، الى ان معظم هذه الكنوز الفنية، لا تزال سجينة المتاحف الغربية، وما وصل الينا منها، هو صور عنها فقط.

مع ذلك، فان عدد الفنانين الذين يلتقون في التيار التراثي، اذا جاز التعبير، لا يكاد يحصى. فالاعمال التي تستوحي الخط العربي، اعمال منتشرة في معظم العواصم العربية، وتكاد تكون الاعمال الاكثر نتاجا او الاكثر هيمنة. في الوقت الذي لم تتبلور فيه بعد، اي نظرة جمالية شاملة، عن فن الرسم التراثي، او فن الخط، او فن الزخرفة، او فن الايقونة الشرقية او فن النسيج والمعادن والخشب والخزف، كفنون قائمة بذاتها، تنحدر من فلسفة او من رؤية جمالية تشمل معنى الفن ومصيره ومعنى الفنان ودوره.

من جهة ثانية، ان التيار الذي رفع شعار استلهام التراث، وبخاصة الخط العربي، باستثناء بعض الاعمال القليلة، راح يستلهم في الواقع ما استوحاه الفنانون الغربيون عن هذا التراث بالذات. فالطريق التي شقها الغرب نحو فنون الاسلام، لا تزال حتى الان الطريق التي يسلكها الفنانون الشرقيون، وباختصار شديد، ان ما يحدث في هذا الاتجاه هو نوع من التوفيقية التي يمكن تسميتها بالتلفيق! فالتقنية والادوات والطموحات والقيم والمعاني جميعها يحملها هؤلاء الفنانون من معاهد الغرب ومدارسه التي لا تزال في نظر الغالبية، ان لم نقل جميع الفنانين العرب، المثال والنموذج الفني شبه المطلق او شبه الكامل، ولا يبقى للتراث الا اشكال حروف وبقايا نقط شوهتها مواد اللوحة الحديثة، وايد يلذ لها الارتجاف فوق بياض الاوراق والاقمشة. اننا لا شك نشهد مرة اخرى تداخل منطقين فنيين متعارضين، ولا اقصد هنا غلبة فن على فن او تفوق ابداع على ابداع. ان الماء حق والنار حق الا انهما لا يجتمعان!

وسوف تزداد حدة التناقض، اذا انتقلنا الى الذوق العام السائد في المجتمع العربي الحديث، والذي يفترض ان يشكل الارض الخصبة لابداع الفنان. ذلك انه، في الوقت الذي راح الفنان الحديث يلتفت بلهفة، الى فنون التراث في قصد استلهامها لفن جديد، كان الذوق الاجتماعي السائد، يسارع الى التخلي عما تبقى من هذا التراث الفني.



وفي الوقت الذي سعى فيه الفنان نحو الماضي، كون هذا الماضي، سيشهد له بالاصالة وبالانتماء الحضاري المميز. كان الماضي، وعلى صعيد الفن بالذات يبدو كعلامة سلبية بالنسبة الى الذوق العام السائد. فالاثار التراثية المتناثرة والقليلة جدا، سواء أكانت في اثاث البيت ام في الازياء، ام في العمارة، بدت كعلامة تأخر عن الروح العصرية، بالمعنى الاجتماعي وبالتالي عن التقدم بمفهومه الشامل.

يكفي هنا، ان نجول الان في العواصم العربية ذي التاريخ الطويل، او ذي التراث، لندرك كيف ان هذه المدن بعمرانها واسواقها وازيائها وعاداتها وطموحاتها وهواجسها، تتقدم بسرعة لا تقاوم نحو الانصهار بمظاهر واشكال الحياة المسماة عصرية وحديثة، اي بمظاهر الحياة الغربية بشتى تفاصيلها الصغيرة وعناوينها الكبيرة، عن طريق الاستهلاك الصرف والتقليد السطحي والتبعية المشوهة.

ان الاستنتاج المنطقي، الذي يمكن ان يخرج به المرء في مثل هذا التأمل، هو ان نمو الفن في حركة الفنون التشكيلية العربية، انما يتم في ثقافة الفنان، لا في قلبه او في عينه. فالانتقال من موقف فني، او من مبدأ فني، الى مبدأ اخر، انما يتم نتيجة تطور الموقف، او المبدأ الثقافي العام، والذي ينحدر، او الذي تصوغه المواقف السياسية الاجتماعية والفكرية العامة.

واذا كان هذا النمو، يبدو نموا طبيعيا، على صعيد التطور المجتمعي، الا انه يبدو تطورا غير طبيعي، على الصعيد الفني المحض. ذلك انه سيصل بنا، الى معادلات فكرية توفيقية الصفات، تتناقض بالضرورة مع جوهر الابداع، وجوهر العمل الفني نفسه. وبالتالي سيصل بنا الى غربة حادة تجمع الفنان والمتلقي، الفنان والجمهور الواسع معا. وهذا ما هو حاصل بالفعل.

من هنا نستطيع القول، ان العودة الى استلهام التراث، عودة فكرية فوقية، اذا جاز التعبير، ذلك انها كانت بمثابة جواب عن مشكلة حضارية، واجهها المجتمع العربي، في سعيه الجديد لتجاوز مشكلاته الحضارية. او لحل مشكلاته مع الغرب الذي بدا انه يحمل وجها اخر، غير وجه التقدم. ذلك ان الغرب المتقدم في القرن التاسع عشر، هو الغرب المستعمر في عهد الاستقلال. كذلك نستطيع تفسير ظاهرة «الحج» الى العواصم الفنية الكبرى في اوروبا في اواخر القرن التاسع عشر وسنوات القرن العشرين، كجواب عن مشكلات اجتماعية حضارية نابعة من الازمات التي كان يعانيها المجتمع العربي الرازح تحت امراض الامبراطورية العثمانية.

وفي كلا الحالتين نستطيع القول، ان نمو الفن في الحركة التشكيلية الحديثة، انما كان نموا غير فني، بمعنى انه لم يكن ينبع من المشكلات الفنية المحضة. اي انه ليس نمو اليد التي ترسم، ولا العين التي تتذوق ولا القلب الذي يرى! لذلك لم تستطع حركة الفنون التشكيلية، خلال المئة سنة الماضية، ان تؤسس للغة فنية، تتسع وتتعمق وتعم، لتشكل لغة تواصل بين الفنان وجمهوره، او بين

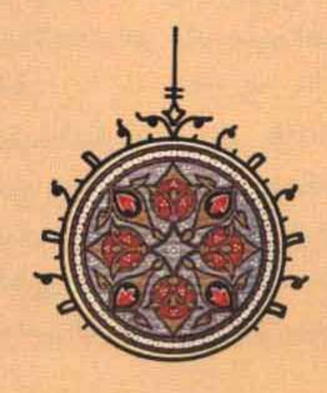
العمل الفني وبين متلقي هذا العمل، وبالتالي لتجذر دور الفنان الفاعل على صعيد التغيير والتأثير.

لم تصمد «الحداثة» كعنوان ولا كشعار! ومرة جديدة تلتهم نار الحروب الخارجية والداخلية والاهلية التي ازدادت اشتعالا مع نهاية القرن هذه العناوين الجذابة، والشعارات البراقة. ومرة جديدة تضطرب الخطوات التشكيلية في تقدمها الجامع لتحقيق «مواكبة العصر»، او لتعميق «الاصالة». فالعصر نفسه موضوع الحروب، متسلط متغطرس متآمر وعدو. والماضي وان كان بدا اكثر جاذبية واكثر اثارة، هو غامض وملتبس على الكثيرين.

هكذا مع ثمانينات هذا القرن خفتت تلك الحماسة التي رافقت ما تسميه الحداثة في الحركة التشكيلية فتتفكك تلك الروابط التي كانت تجمع بين الفنانين العرب المحدثين فيتوزعون هنا وهناك وهنالك، واذا بتلك المؤسسات الفنية من صالات عرض الى متاحف الى معاهد الى صالونات الى مجلات، تنهار بدورها لتؤكد انها لم تستطع ان تحفر عميقا او تبني على صخر.

ان الاضطراب الحاصل في الحياة الفنية بعد اكثر من مئة عام على مغامرة الفنون التشكيلية، لا يدعو الى اعادة النظر بمسألة الانفتاح على الفنون الغربية والاخذ بقيم الفن الحديث كقيم عالمية او حديثة عامة فحسب، بل ان هذا الاضطراب يدعو المرء الى اعادة النظر بشعار استلهام التراث، او بالاحرى بفنون التراث نفسها. ذلك ان المشكلة ليست في ايجاد جواب على المشكلات الحضارية الكبرى التي يعانيها المجتمع ككل، بل في ايجاد الصيغ الفنية لترجمة الرؤى الكبرى التي يحملها المجتمع ككل. ففنون التراث، وان كانت تعطي اللوحة الحديثة بعض الصفات المميزة، الا انها لا تستطيع ان تعطي هذه اللوحة هويتها الفنية او هويتها الحضارية، فالهوية الفنية، هوية لا بد من ان تنحدر من الرؤيا الشاملة، او من الفلسفة الجمالية الكلية، وهي بالضرورة رؤيا وفلسفة مستقبليتان، ذلك ان الخصوصية الكبرى التي تميز بها الفن الاسلامي التراثي، انما تنبع من مثل هذه الرؤيا ومن مثل هذه الفلسفة التي وقفت وراء تجليه المثير والمدهش.





وحدة زخرفية من هامش مصحف من مكتبة السلطان المملوكي قانصوه الغوري



لماذا الفن الإسلامي

قد يكون من الواجبات الملحة ان يزداد اهتمامنا جميعا بالفن الاسلامي، نقادا ومؤرخين وفنانين ومثقفين، ليس لان هذا الفن هو جزء من تراث شكل في المئة سنة الماضية العنوان الثقافي البارز، بل لان هذا الفن تسدل بيننا وبينه، ومنذ اكثر من قرنين حجب النسيان والاهمال والجهل، في الوقت الذي لا يزال يطرح فيه، وعلى الصعيدين الابداعي والجمالي، اعمق الاسئلة واحرجها.

الملفت هنا، ليس الاهتمام بالفن الاسلامي، وان كان اهتماما جديدا، بل الملفت هو عدم الاهتمام من قبل الذين يعتبرون انفسهم ورثة هذا الفن.

ان الملفت حقا هو هذا الاغتراب الحاصل بين المجتمعات العربية الحديثة والاسلامية الحديثة، وبين الفن الاسلامي الذي ازدهر وانتشر وحقق اضافات فنية حضارية مذهلة في ماضي هذه المجتمعات بالذات.

هكذا يجيء اهتمامي بالفن الاسلامي ، اهتماما فنيا محضا، فهو يقدم اجوبة عميقة ونادرة في تاريخ الحضارات، عن الكثير من المسائل الجمالية والابداعية، والتي تشكل بدورها الاسئلة الابداعية العالمية الراهنة .

لم يكن اهتمامي بهذا الفن نابعا من موقف قومي او ديني او تراثي، بمقدار ما كان اهتماما جماليا. فلقد اعدت قراءة هذا الفن، في الوقت الذي كنت اقرأ فيه واتابع حركة الفن الحديث كما تجلت منذ بداية القرن العشرين، وكما مضى بها الفنانون العرب المحدثون في نصف القرن الماضي. لقد اثارني اولا ندرة الدراسات العربية او الشرقية، سواء الدراسات التراثية، ام الحديثة، مقابل وفرة التعليقات والتحليلات والدراسات التي قام بها المستشرقون عبر المئة سنة الماضية والتي في معظمها تشكك في خصوصيات الفن الاسلامي وقيمه الابداعية، او التي تتشابه في نتائجها، حيث تدرج هذا الفن اما ضمن الفنون الصغرى، او ضمن الفنون التزيينية مع اعتبار التزيين او الزخرفة فنا سهلا وثانويا.

لكننا اذا تأملنا مسار الفن الاسلامي عبر عشرة قرون واكثر، لا بد من ان ندهش للوحدة التي تجلى فيها فيما هو ينتشر ويزدهر عبر مجتمعات وحضارات وقارات تختلف وتتعدد في مصادرها الفنية واذواقها وعاداتها ومناخاتها وثقافاتها.

انها بالطبع ظاهرة تاريخية لم يعرفها تاريخ الفن، لا القديم ولا الحديث، وعندما نمضي في تأملنا مجتهدين في قراءة جماليات هذا الفن ستزداد دهشتنا عندما يتضح لنا انه فن ينحدر من رؤيا فلسفية جمالية تشمل الانسان والكون،

وتستلهم، في الوقت نفسه، الرؤيا الدينية الاسلامية، وتترجم هذا الاستلهام الى لغة فنية صرفة وصافية لم نر مثيلا لها في معظم الفنون التي استلهمت الفلسفة والدين. يضاف الى ذلك انه فن، في الوقت الذي يبحر عميقا في الغيب والدين يغزو الحياة اليومية في ادق تفاصيلها، مالئا البيت والشارع والمدينة والامة والقارة بأسرها. انه بالتالي فن يجمع بين الطرفين: الغيب والوجود، السماء والارض، الرب والعبد، الروح والجسد، التجريد والحس.

انطلاقا من هذه الخصوصيات يبدو الاهتمام بالفن الاسلامي جزءا من الاهتمام بالمسائل الفنية والحضارية الراهنة وبالاخص بالاسئلة التي تتراكم منذ ثورة الفن الحديث التي ارادت افقا اوسع لمجال الابداع ولحضور الفنان، ليس في عصره وزمنه وبيئته، بل في زمن ومكان الابداع، حيث يتراجع او يتقدم الزمن بلا اوقات، وحيث يتسع او يضيق المكان بلا حدود.

الملفت للانتباه في النقد الغربي للفن الاسلامي او في مجموع تلك الدراسات والابحاث التي قام بها بحاثة ومؤرخون لهم دون شك مقدرتهم العلمية، معالجتها للمسائل نفسها، منذ بداية ظاهرة الاستشراق او الاهتمام بالحضارات غير الاوروبية. ونستطيع ان نحصر هذه المسائل بالبحث اولا عن مصادر ومنابع الفن الاسلامي، ومسألة المنع الديني للتصوير، والجانب الحُرفي، لهذا الفن، ومسألة الزخرفة.

ويبدو واضحا ان النقد الغربي قد استبسل، وتوقف طويلا في بحثه عن اصول وجذور ومنابع الفن الاسلامي، لا ليجيب عن الاسئلة المثيرة في هذه المسألة بقدر ما كان يسعى ليثبت بان هذه الاصول والينابيع انما هي اصول تعود الى اديان وحضارات غير اسلامية او غير عربية او متناقضة مع الاسلام، كالقول بالتأثير البيزنطي المسيحي او بالروماني الهليني او بالساساني الفارسي.

ولا تكاد تخلو دراسة او تعليق او مقالة الا وتردد ان الدين الاسلامي منع التصوير حتى باتت هذه المقولة حقيقة بديهية غير قابلة للمناقشة والجدل. والمؤسف في الامر، ان معظم النقاد ومثقفي وفناني العالم العربي والاسلامي يعتقدون بصحة وصواب هذه المقولة وكأنها ايضا حقيقة تاريخية يرددونها ويؤكدونها من دون اي مراجعة او تمحيص.

لقد قرأ النقاد الغربيون الفن الاسلامي، انطلاقا من القيم ألتي تراكمت منذ عصر النهضة الاوروبية الشهيرة، اي انهم قرأوا الفن الاسلامي عبر قيم فنية تجمع بين النظرة الاغريقية وبين النظرة الاوروبية للفن، حيث تشكل نظرية «المحاكاة» القاعدة الجوهرية لاي توجه فني، وحيث شهادة الفن على العصر والواقع والانسان الفرد في صراعه ومعاناته هدف الفن ومجاله. وبالتالي فانه من الضرورة ان لا يرى هؤلاء النقاد في الفن الاسلامي الشيء المثير او المهم. ولذلك ادرجوه ضمن الفنون الصغرى. ألغوه عندما ارخوا للفنون بحيث قفزت معظم، او بالاحرى جميع الكتب الفنية التي تؤرخ لفنون الحضارات عندما وصلت الى الفن البيزنطي، الى فن النهضة في القرن الخامس عشر رأسا من





دون ان تشير ولو بلمحة صغيرة الى الفن الاسلامي.

ان المشكلة قائمة اساسا في المنطلقات النظرية وفي القيم الجمالية التي يتم عبرها قراءة الفن الاسلامي. فلكي نفهم ما اخذه الفن الاسلامي وما اضافه، لا بد من اعادة النظر في الطرق والاساليب التي اعتمدت في الاقتراب منه، اي التخلي عن المناهج والقيم التي عرفها النقد الغربي وعلينا هنا ان ننتقل الى الرؤية الدينية التي حملها المسلمون عن الانسان والكون. اذ ذاك ندرك ان الفن الاسلامي ليس اثارا فنية، وليس شهادات على العصر، بقدر ما هو ترجمة فنية لرؤيا شاملة. ولا نعود نبحث في الاساليب البيزنطية او الاساليب الساسانية بل نبحث في الفكر البيزنطي والفلسفة البيزنطية او الساسانية او الشرقية التي سبقت الرؤيا الاسلامية. في الجانب الديني او الجانب المدني.

ان المثير حقا في مسألة المصادر والينابيع، اي تأثر الفن الاسلامي بالفنون السابقة، ليست الفسيفساء البيزنطية التي زينت بعض الجوامع والمساجد الاسلامية الاولى ولا هي اشكال القبب التي تذكر بالقبب الساسانية، ولا هي ايضا تيجان العواميد الرومانية. بل المثير حقا هو ما حدث لهذه التأثرات او لهذه الاساليب من ضبط وتغيير وتحسين. اي ان المثير هو مبدأ التوحيد ومبدأ المساواة ومبدأ الغاء الصراع بين الانسان والغيب، وبين الانسان والطبيعة وبين الانسان والخطيئة. اي المبادىء التي جاء بها الاسلام والتي سرعان ما ترجمها الفن الاسلامي وطبقها.

ذلك اننا لا نستطيع فهم الزخرفة، او الرقش او الخط او النسج وما الى ذلك من انواع بمعزل عن الرؤيا الجمالية والفلسفية التي تقف وراء الفن الاسلامي، اي اننا لا نستطيع ان نفهم الفن الاسلامي بمعزل عن الفهم الاسلامي للانسان والمجتمع والوجود والغيب. فعندما ندرك ان كل ظاهر هو زائل، ندرك لماذا لم يرسم الفنان المسلم الشجرة والنهر والوجه الانساني. وعندما ندرك ان الرؤيا الفلسفية تقول بوحدة الوجود ازاء وحدة الغيب وبأن الكون ينتظم في نظام الهي محكم يتجلى في الفضاء الواسع كما يتجلى في ورقة الشجرة وفي قطرة الماء، ندرك ان الزخرفة في الفن الاسلامي ما هي إلا الشهادة الفنية المقابلة لشهادة التوحيد الكبرى التي رفعها الاسلام.

لم يصور الفنان المسلم لان الدين يمنع التصوير. بل لان هذا الفنان لم يكن مؤمنا ولا مهتما بتصوير الطبيعة والانسان على اسلوب ومنهج «المحاكاة» كما عرفتها الحضارة اليونانية ومن تأثر بها. المشكلة ليست اذن محصورة بالدين، وتحريماته، بل هي محصورة في النظرة الى الفن وفي اهداف وغايات الفن. فمنذ البداية، لم يكن الفنان المسلم الاول مشغولا بتعمير المدن كعلامة على انتصاره وكطموح الى سلطة اوسع، كما جرت تقاليد الانتصار والفتوحات في الحضارات السابقة. هذا الفنان كان مشغولا ببناء مدينة الله. المدينة التي لا تنتصر لانها لا تنهزم، والمدينة التي لا تطمح لانها لا تفتقر. انها مدينة الحق الواحد الشاهدة على عرضية وفناء كل شيء الا هو. فهو الحي الغالب الغني



الباقي. فعندما بنى المسلمون المنتصرون في الاندلس اول اثارهم الفنية، حفروا على جدرانها: «لا غالب إلا الله» كرد واضح على تقاليد الحضارات السابقة الرومانية والبيزنطية والساسانية، واقتداء بالاية الكريمة: «وما رميت اذ رميت ولكن الله رمى.»

اخيرا، لا بد من الاشارة الى المنهج النقدي لهذه القراءات التأملية. فلقد وقفت امام اثار الفن الاسلامي وقفة توحد بين انواعه وتوحد كذلك بين مراحله او عصوره. فلم اقف امام هذه الاثار كونها تنقسم الى انواع: فن العمارة، فن الخط، فن التصوير، فن النسيج، فن الرقش... وما الى ذلك، كذلك لم اقف امام هذه الاثار كآثار اموية، عباسية، طولونية، فاطمية، مملوكية، عثمانية، او منغولية، سلجوقية، صفوية، اندلسية، وما الى ذلك...

ذلك ان هذه القراءات انما تسعى للوصول الى الخصائص الجمالية والصفات الابداعية التي تميز بها هذا الفن. وليست غايتها التأريخ او التحليل او التوثيق.

الا ان ما شجعني على المضي في مثل هذه الطريق، هو ان المناهج النقدية التي قرأت الفن الاسلامي في انواع وعبر عصور وتحت عناوين اخرى مختلفة، انما هي مناهج واساليب اكاديمية تنتمي الى المدارس والتيارات النقدية الغربية والتي تتوافق او تتناسب او تنبع من الفن الغربي وانواعه وعصوره وقيمه الابداعية. ولما كان الفن الاسلامي يختلف في جماليته وابداعيته ومساره عن الفن الغربي، فانه من البديهيات النقدية ان نمضي في طرق ودروب تتوافق وتتناسب وتنبع من هذه الجمالية وهذا المسار بالذات.

الا ان هذه المناهج النقدية التي قسمت الفن الاسلامي الى انواع والى عصور لا تلتزم القيم الاكاديمية والنقدية بل هي وفي اكثر الاحيان تجيء نتيجة الخلافات السياسية والقومية، والتحولات الكبرى التي طرأت في المجتمعات الاسلامية او على ارض الاسلام. فالغرب ومنذ القرن التاسع عشر يوزع الفن الاسلامي تحت عناوين مختلفة تتغير سنة بعد سنة او في مناسبة اثر مناسبة على حسب المصالح والظروف السياسية. فمرة هو التصوير العربي، او المنمنمات المنغولية، او هو اثار اواسط اسيا الفنية، او هو الفن التركي او الاثار العثمانية، او الفن المملوكي، او الفن العربي الاسلامي وغيرها من اسماء تكثر وتتنوع. الا ان جميع هذه التسميات انما يراعي الخلافات والحساسيات القومية والجغرافية والسياسية الحديثة التي طرأت على بلاد الاسلام. فعندما نقول التصوير العربي، نكون قد الغينا بالضرورة التصوير الذي ازدهر في ايران، او الهند، وعندما نقول الفن العثماني او التركي، نكون نؤكد على الاختلاف القومي القائم بين الاتراك والعرب، وهكذا فان هذه التقسيمات وهذه التسميات، تبدو ومنذ البداية قلقة وخبيثة في اغلب الاحيان.

لكنني في قراءتي لجمالية الفن الاسلامي اكتشفت اولا ان المميزات التي تميز الفن الاسلامي بين عصر وعصر وبين نوع ونوع، لا تشكل منعطفات



جوهرية، كتلك التي تميز فن القرون الوسطى وفن عصر النهضة والفن الحديث، في الفن الاوروبي، ووجدت ثانيا ان الصفات التي تميز بها الفن الاسلامي بين عصر وعصر هي واحدة من حيث الجوهر،ولا تشهد على خصائص هذا العصر او ذاك. فلا نستطيع على سبيل المثال ان نقرأ الصفات الاجتماعية والسياسية لعصر المماليك، من خلال الفن المملوكي كذلك لا نستطيع قراءة الخلافات او المميزات او التحولات السياسية والاجتماعية بين عصر الاموي والعصر العباسي والعصر العثماني عبر الاثار الفنية، فالفن المملوكي اذا جازت التسمية، تميز بجمالية وازدهار وغنى واضح على الرغم من مظاهر الانحطاط السياسي والاجتماعي التي سادت عصر المماليك. وعلى سبيل لمثال ايضا فان السلطان حسن الذي اتسم عصره بالاضطراب والقلق، نحي عن السلطة ثم اعيد اليها اكثر من ثماني عشرة مرة، ترك لنا جامعا ومدرسة تعدان من روائع الفن الاسلامي.

كذلك في انتقالنا من فن الخط الى فن الخزف الى فن النسيج الى فن الحفر على النحاس، لا ننتقل من خصائص ومميزات تختلف في كل نوع عنها في لانواع الاخرى. بل بالعكس تماما فاننا وعلى الرغم من هذا الانتقال، نقف امام الخصائص وحتى امام الاساليب والمبادىء الفنية نفسها.

الصفات الواحدة للفن الاسلامي عبر كل العصور وعبر كل الانواع لا تعني انه فن لم يتطور او لم ينمُ. بل تعني انه فن لم يغير في فلسفته وجماليته المستقلة اساسا عن التطورات السياسية والاجتماعية كما هي في فنون اخرى.

ذلك ان الاضافات التي اكتسبها الفن الاسلامي بين عصر وعصر وبين نوع ونوع انما هي اضافات لا تعدو في الحقيقة كونها حلولا جديدة او احتمالات او امكانات لتوالد المبدأ الاول الذي التزمه الفن الاسلامي، لقد حدث مع ازدهار السلطة السياسية وانتقالها من مكان الى مكان، تطور في التقنيات، وفي ايجاد حلول جديدة، وتطويع مواد جديدة من دون ان يكون لذلك تأثير على الموقف الفلسفي او الجمالي. على سبيل المثال يستشهد الجميع بالخط الديواني كخصوصية، متفردة في الفن العثماني، لم تكن موجودة من قبل، لكننا حين نتأمل هذا النوع من الخط، نجد انه يلتزم القواعد الاساسية للتخطيط. ويلتزم اوزان الخط كما نظمها كل من ابن مقلة وابن البواب. وان الجديد فيه، انما هو اكتشاف امكانات جديدة في الريشة عينها، وفي تطبيق المبادىء نفسها، بحيث يكون جديده توالدا أو تجليا جديدا للمبدأ الواحد.

باعتقادي ان اهمالنا للفن الاسلامي، وجهلنا به وله والصعوبة في قراءته وتقويمه من جديد. كامن في الاختلاف العميق بين القيم الفنية السائدة الحديثة منها والمنحدرة من الفهم الغربي للفن عامة وبين القيم الفنية والفلسفية الجمالية الدينية للفن الاسلامي. وهو خلاف لا ينحصر بالاساليب والتقنيات بل بالاهداف والغايات وما يتعلق بهذه الاهداف والغايات

ان تصوراتنا الحديثة عن الفن، نتصوره كتعبير عال عن الانسان والمجتمع

في الصراع والمعاناة واكتشاف المجهول ومواجهة الموت... الفن يطرح الاسئلة، يثير العواطف والافكار، يصف، يعارض، يروي، يتمرد، يحلم، يسجل، هو مرآة وهو منارة، يستنجد بالعفوية والحرية ويقدس الانسان الفرد ويرفعه ليقيمه كنقطة في وسط دائرة الكون، كمصدر وحي ونقطة انطلاق.

في حين يكشف لنا التأمل بالفن الاسلامي بانه فن لا يصف، ولا يخبر، ولا يحرض، ولا يدين، ولا يمدح، ولا يؤرخ، فن لا يغضب، ولا يصارع ولا يعبر. فهو فن الشهادة لا فن التعبير، لا يطرح الاسئلة ولا يتساءل، فهو فن الجواب لا فن السؤال. لا يعاني ولا يبحث، فهو فن المبدأ لا فن الذاتية. انه فن يتجاوز «انا» الفرد و«انا» الفنان ليقيم الحق، ليقيم الله كنقطة في وسط دائرة الكون والغيب منه الانطلاق، وحوله الطواف واليه الرجوع.

كلمة شكر

كلمة اخيرة، هي كلمة شكر للصديق الزميل جوزف طراب، الذي شاركني الحوار في هذه التأملات خلال السنوات العشر الماضية. وكلمة شكر ثانية للصديقين، الخطاط المزخرف علي شوربا، والمخرج طلال يحفوفي، اللذين لولاهما لما كان هذا الكتاب. وثالثة لا بد منها لدار المعرفة — بيروت التي رعت بحماسة، تحقيق هذا المشروع واخراجه الى النور.





القسم الأول

الفصل الأول

الواحد المتعدد التجليات

(كيف ترى لا ماذا ترى)

■ أسئلة الفن الإسلامي الراهنة ■ الفن الإسلامي والقيم المدنية للفن التشكيلي الحديث : نقاط اللقاء ونقاط الاختلاف ■ الفن الإسلامي كما أن مستلهم ■ النقد العالمي والفن الإسلامي

الاستعداد لقراءة الفن الإسلامي

■ الاستعداد الأول : إيقاظ لغة العين ■ الاستعداد الثاني : التوحيد ■ الاستعداد الثالث : الجمع بين الفن والدين ■ الاستعداد الرابع : الاصغاء للذوق



■ مسجد قبة الصخرة، أقدم أثر فني اسلامي، رؤية من الجهة الجنوبية الغربية . القدس ■

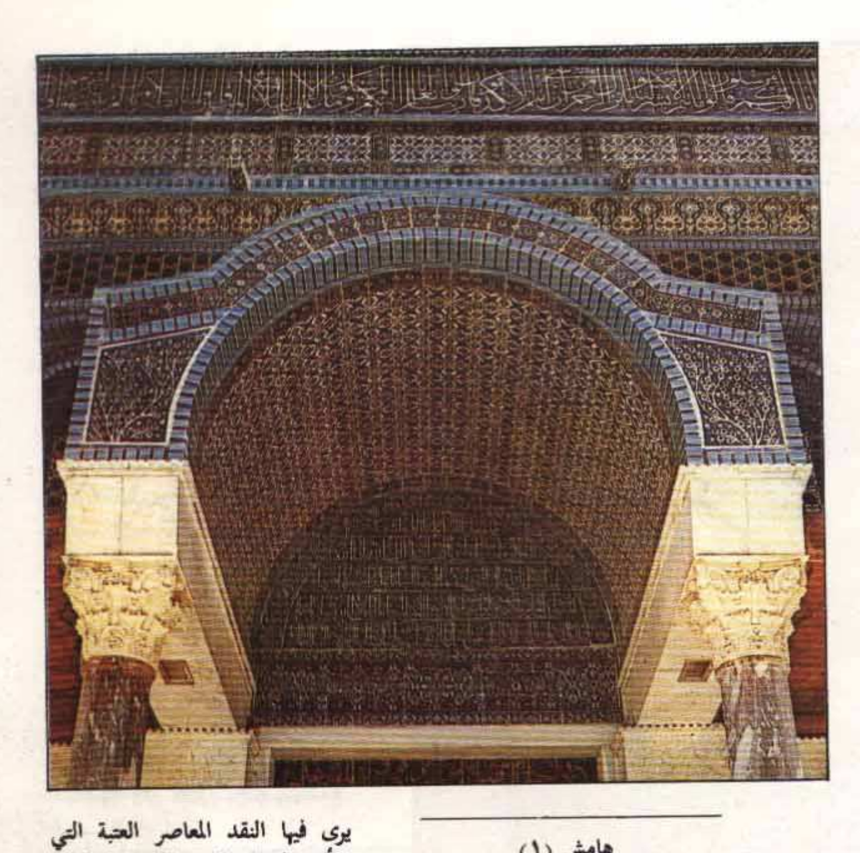
■ صور الصفحة المقابلة: (فوق) جزء من باب القبلة في مسجد قبة الصخرة . القدس. يبرز فيه غنى التنوع في الوحدات الزخرفية، وتقنية الخزف، الى جانب البراعة في خط الثلث ■ (تحت) جزء من جدار في مسجد قبة الصخرة . القدس، تجمع زخرفته بين اسلوبي الرمي والخيط ■

اسئلة الفن الاسلامي الراهنة

يطرح الفن الاسلامي، عبر خصائصه الجمالية، وعبر اثاره المتراكمة منذ اكثر من الف عام في الزمن الفني المعاصر، بشكل خاص واكثر من اي زمن مضى ــ الاسئلة الفنية الاكثر احراجا والاكثر الحاحا، حول معنى الفن وهدفه، وحول دور الفنان وابداعه، وحول وظيفة المتلقي او المشاهد، وذوقه.

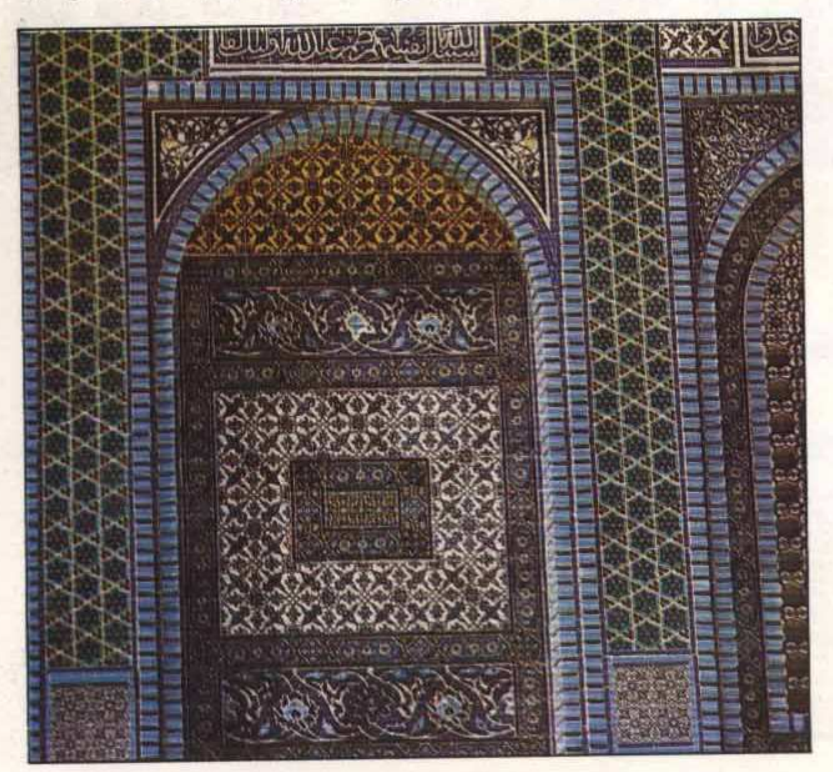
ولا تشكل هذه الاسئلة الكبرى، العناوين الرئيسة، او العناوين الخاصة، لدى المجتمعات التي تعتبر نفسها من الورثة الشرعيين لهذا التراث الفني فحسب، بل هي اسئلة تشكل العناوين الرئيسة ايضا في الجدل، وفي الحوار الفني العالمي الدائر بين اوساط النقاد والمؤرخين والفنانين فلقد قوي حضور الفن الاسلامي باسئلته وفلسفته، وبشكل مفاجىء وغير مرتقب، في الجدل والمناقشة الفنية المعاصرة، منذ الخطوات الاولى لثورة الفن الحديث المثيرة(١)، التي شهدتها العواصم الاوروبية في اواخر القرن الماضي، والتي تحولت الى ثورة فنية عالمية عمت العالم، بما فيه العالم العربي، والعالم الاسلامي، مع النصف الاول من القرن العشرين.

إن. الوقوف امام خصوصيات وصفات الفن الاسلامي، يكشف عن مبادىء وقيم فنية تلتقي بقوة مع



هامش (١)

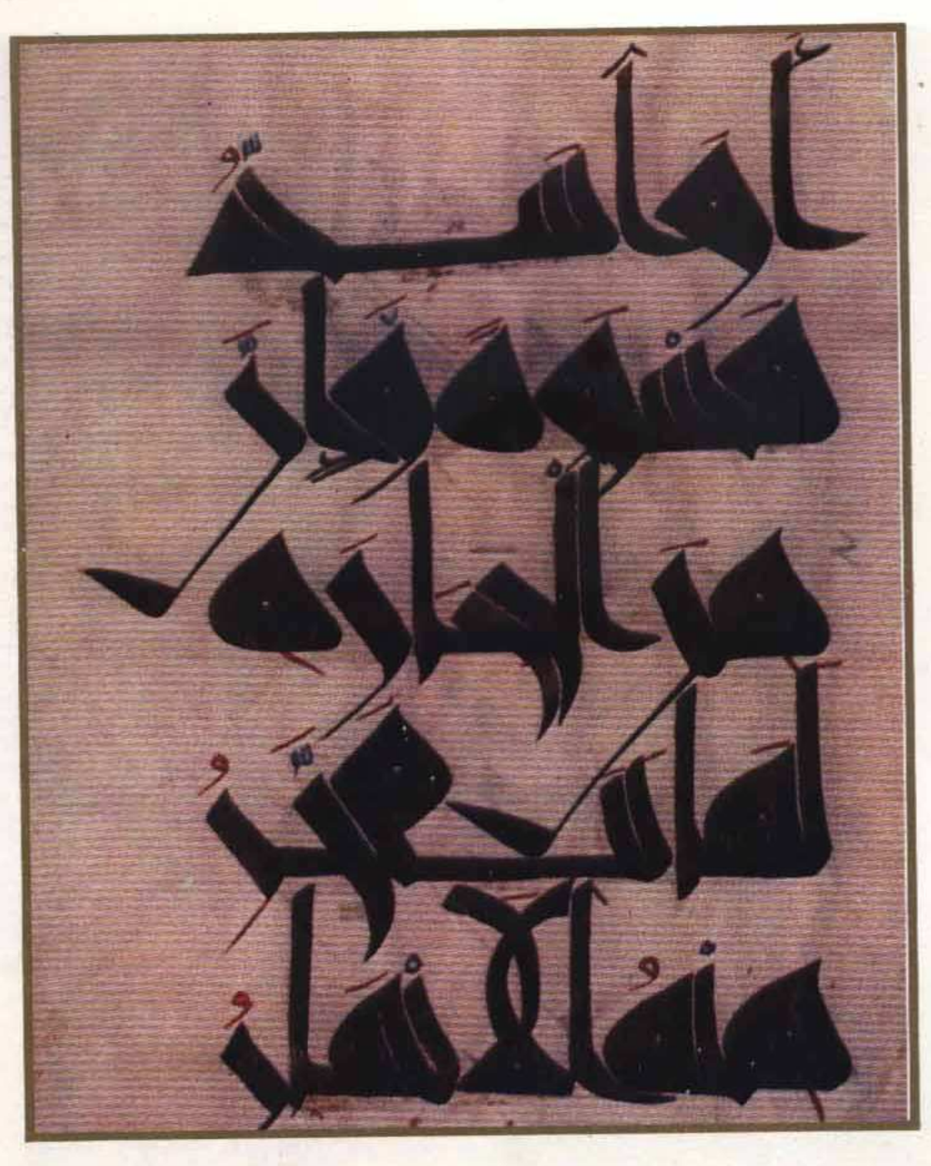
لا تتمحور اهمية المدرسة الانطباعية (١٨٨٠ ــ ١٩٠٠) التي يرى فيها النقد المعاصر العتبة التي هيأت لثورة الفن الحديث، كونها وقفت في وجه المدارس الفنية التي سبقتها، او كونها جاءت في مواكبة الثورة الصناعية فحسب، بل لأنها



شيئا فشيئا حققت الانقطاع التام مع الماضي الفني، سواء أكان هذا الماضي ينحدر من المفهوم الجمالي اليوناني القديم، ام المنحدر من المفهوم الجمالي لعصر النهضة.

في تحديده سمات العامة للثورة الفنية الحديثة، يقول هربرت ريد في كتابه. «الفن اليوم» «ظهرت ثورات في تاريخ الفن قبل اليوم. فمع كل جيل جديد تشب ثورة. ومن حين لحين، كل قرن او ما يقرب من قرن نجد تغيرا كبيرا او عميقا في الحساسية يُعبر عنه بالعصر الفني ـــ كالعصر الثالث، والعصر الرابع، وعصر الباروك، وعصر الركوكو، والعصر الرومنطيقي، وعصر الانطباعيين وهلم جرا. غير انني اظن اننا نستطيع بالفعل ان نلمح اختلافا نوعيا في الثورة المعاصرة: فهي ليست قلبا لصفحة الحاضر او حتى رجوعا الى الوراء، ولكنها في الحقيقة قطع للدرب، وتحويل للسلطة.... اننا الان امام ميلاد جسم جديد، او اجسام جديدة متميزة الشخصية وغير قابلة للانصهار مع الجسم. القديم.»

لعل هذا الانقطاع عن الماضي بالذات، هو الذي، فتح الباب واسعا للفن الاسلامي للحضور مرة جديدة وبقوة، في التنظير حول فلسفة الفن وجماليته. ففي الوقت الذي اغلقت فيه الابوابُ على فن النهضة، فتحت الابوابُ على الماضي الأبعد، وعلى الحضارات الابعد في الزمان والمكان، فاستلهام فنون الحضارات القديمة، المصرية القديمة، ما بين النهرين، الشرق الاقصى، الاميركية القديمة، وفنون ما يسمى بالحضارات البدائية، واحده من سمات الفن الحديث.



الهم الفني المعاصر، في الكثير من مبادئه ومقولاته وطموحاته واتجاهاته، وتختلف، في الوقت نفسه، مع هذا الهم، اختلافا يصل الى مرتبة التناقض التام.

الفن الاسلامى وثورة الفن الحديث

من جهة، تبدو الثورة الفنية الحديثة، التي شهدها قرن العشرين، كأنها انتصار للقيم والمبادىء الفنية، التي تجلت في الاثار الفنية الاسلامية، وان جاء هذا الانتصار، بغير قصد، ومن دون حوار.

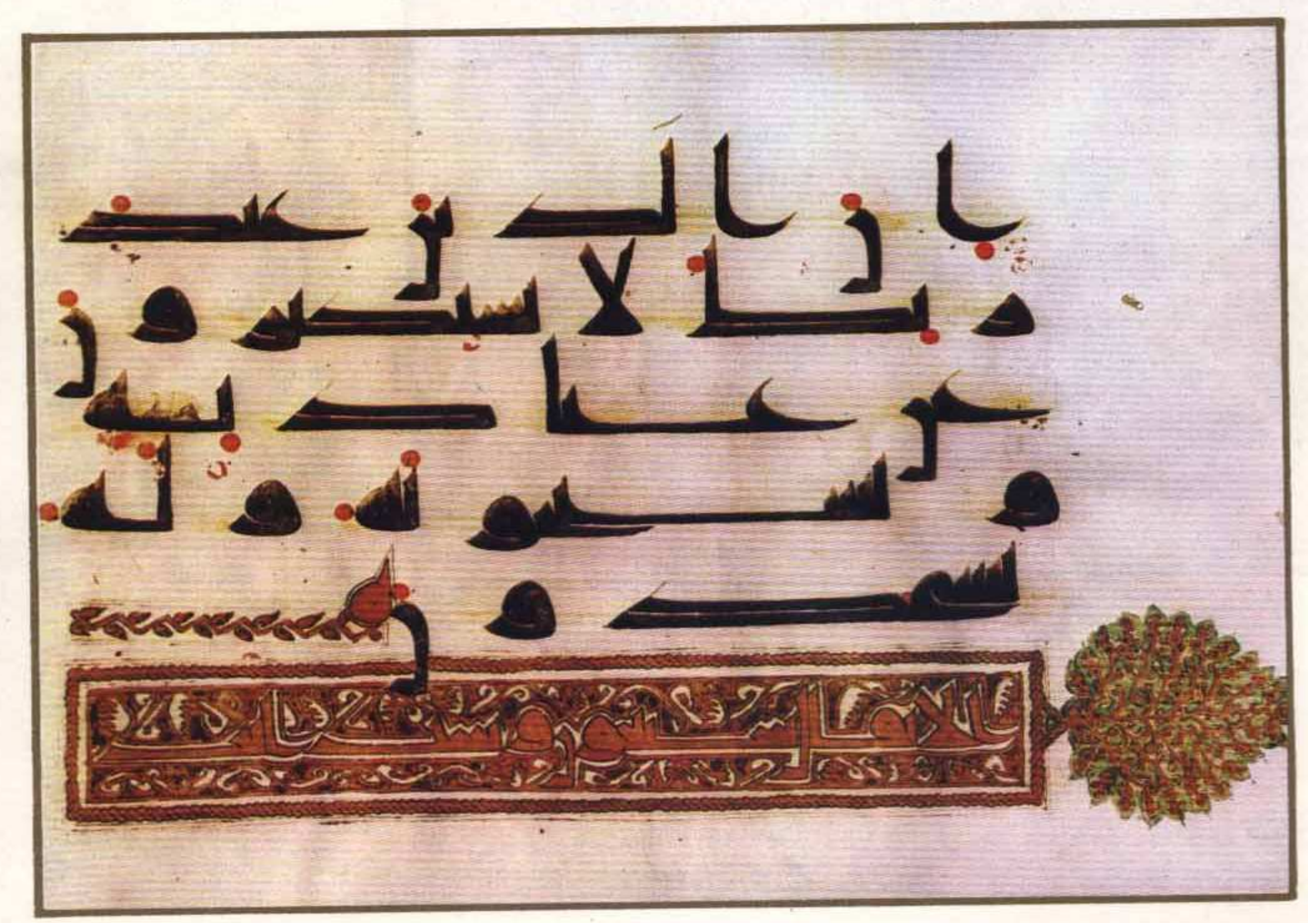
من جهة ثانية، يتبين للمتأمل عندما يبتعد في تأمله عن المنطلقات والاسس والدوافع الفنية الكبرى، ان هذا اللقاء القائم بين الكثير من تجليات الفن الاسلامي، وبين الاتجاهات، والتجارب، والاعمال الفنية المعاصرة، لقاء يجيء من

مصادر مختلفة ومتناقضة في فلسفتها ورؤيتها الشاملة، لمعنى الفن وغايته، ولمعنى الفنان ودوره.

ان الوقوف، عند هذه الحدود الضيقة الملتبسة، يطرح الاسئلة الجوهرية، والاسئلة الصعبة، حول الفن كابداع انساني عالي المرتبة، وحول الفن كاستشراف للمستقبل المجهول. وبالتالي، فانه يزيد من كثافة الهمّ الفني المعاصر نفسه، ويُغني الحوار والمناقشة والجدل.

اذا جاز الاختصار، فان الخطوات التي مضت، منذ اواخر القرن الماضي، نحو اعتبار العمل الفني عملا قائما بذاته، ومستقل في كينونته عن غيره ويشهد بشهادته الخاصة عن الانسان والوجود، ونحو اعتبار عناصر العمل الفني، من الوان ومساحات وعلاقات، لغة قائمة بذاتها، ومن ثم اعتبار الشكل، من مساحات واحجام وحدود، هو بحد ذاته المعنى والمضمون الذي يسعى اليه العمل الفني ككل. فان هذه الخطوات تلتقي، او تنتصر للخصائص والصفات الفنية الاسلامية، التي تجلت في الاثار الفنية، من خط، ونقش، وحفر، وزخرفة، وهندسة، ونسج، في القرون الماضية. فالفن الاسلامي، يقول بالاستقلالية، ويشهد بشهادته الخاصة، ويصوغ من الشكل لغة قائمة بذاتها، انه بالتالي، الفن

■ الى اليمين:
من سورة البقرة، آية ٧٤: «..أو أشد قسوة وإن من الحجارة لما يتفجّر منه الانهار». خط كوفي مغربي، الخطاط علي الورّاق، سنة ٤١٠ هـ (١٠١٩ / ١٠٢٠ م) القيروان، في مخطوطة معروفة باسم مصحف الحاضنة - متحف ابراهيم ابن الاغلب ■



■ تحت:
من سورة الاعراف، أية ٢٠٦: «إن الذين عند ربك لا يستكبرون عن عبادته ويسبحونه وله يسجدون». يليها افتتاح سورة الانفال باللون الذهبي. خط كوفي - القرن الثالث الهجري / التاسع الميلادي. العراق او ايران. طهران، متحف «ايران بستان». لاحظ الشبه بين الخطين رغم التباعد المكاني والزمني. ■

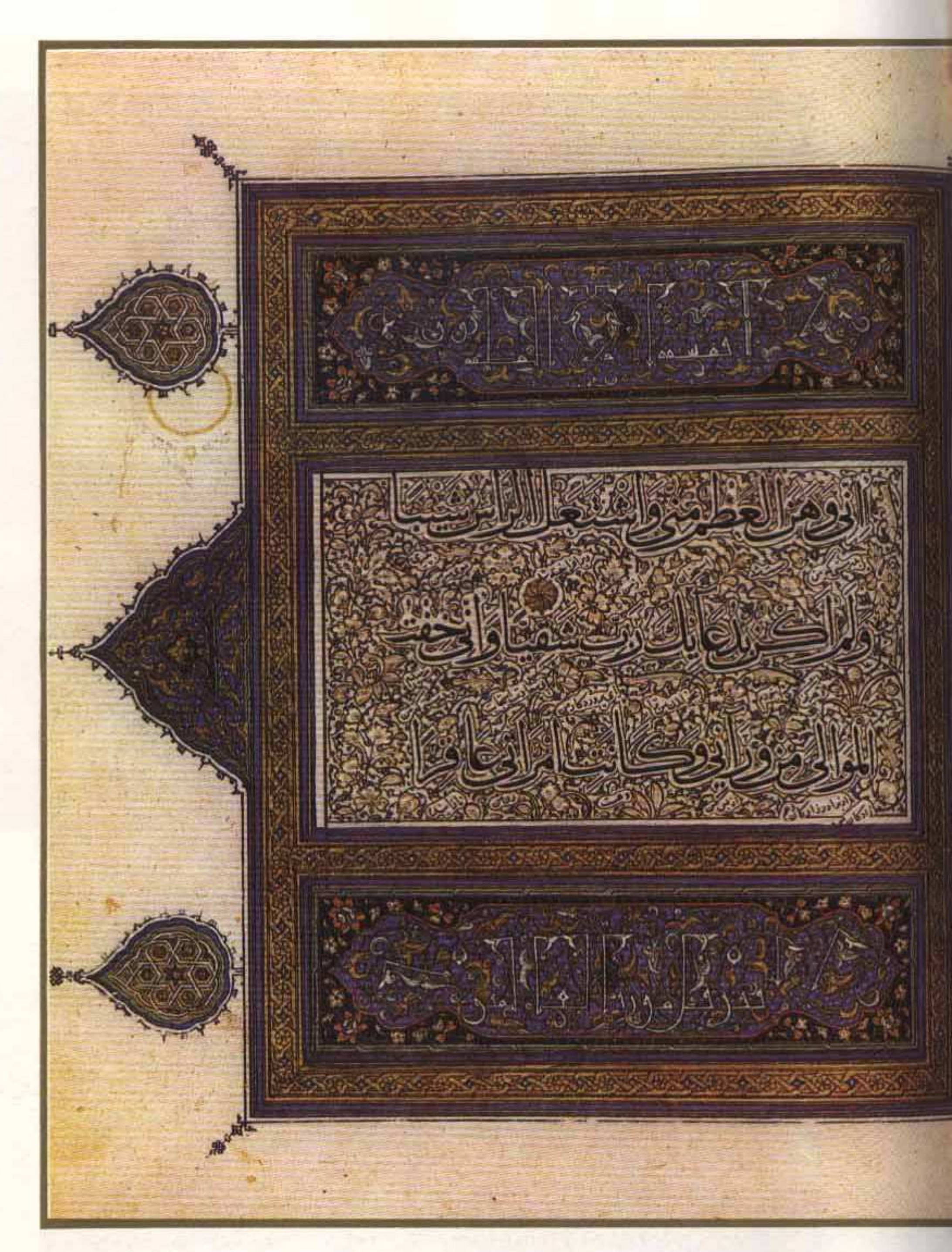


■ افتتاح سورة مريم، من آية ١ الى ٥. خط ريحاني جمعت زخرفته بين التوريق والتغييم، وتضمن تغييمه تعليقات باللغة الفارسية بخط نسخي دقيق. اسم السورة بالخط الكوفي. والصفحتان من مصحف للسلطان بايزيد الاول، القرن الخامس عشر ميلادي. مكتبة شيستربيتي - دبلن.

الشكلي بامتياز، والفن التجريدي بامتياز، والفن الوظائفي بامتياز.

لكن، واذا جاز الاختصار مرة ثانية، فان الخطوات الحديثة، في الوقت الذي كانت تدفع فيه العمل الفني، نحو الاستقلالية في الكينونة والحضور، كانت ترفع «انا» الفنان(٢) الى مرتبة نقطة مركز الدائرة، دائرة الابداع، ودائرة الشهادة الانسانية العميقة.

في حين ينكشف لنا، لدى تتبعنا الاسس المبدئية للفن الاسلامي، ان



«انا» الفنان محتجبة منذ البداية، وانها كانت تفنى عن صفاتها الخاصة، لتكون العام في المطلق. فالفن المعاصر، وان كان يتناقض مع مسيرة الفن، منذ عصر النهضة الاوروبية، يبقى فن فنانين، هم اسماء وعلامات واتجاهات. في حين يبدو لنا الفن الاسلامي، كأنه فن بلا فنانين.

ان السؤال الصعب، الذي يطرحه الوقوف عند هذه الحدود الضيقة الملتبسة هو، كيف يمكن ان

هامش (٢)

لقد شكلت «انا» الفنان منذ عصر النهضة عنصرا جوهريا، ليس في تقويم العمل الفني، فحسب، بل العنصر الجوهري في تحولات الفن الكبرى. فالوقوف عند اسماء امثال دافنتشي ورانبرنت وبيكاسو، هو وقوف عند منعطفات فنية كبرى ايضا. الّا ان هذه «الانا»، قد اكتسبت مع الثورة الفنية الحديثة حضورا اعمق ومعاني اضافية شبه مطلقة. «لم يعد الشاعر او الفنان الانسان الملهم، بل صار الانسان الذي يُلهم. على حد قول «دالاس فاولي» في كتابه «عصر السريالية»

«ولقد بدا ان دور الفنان اخذ يكتسب مميزات صانع المعجزة، ومميزات الانسان الذي منح موهبة الرؤيا الخارقة. واخذ نتاج الكاتب والشاعر بصورة خاصة، يعتبر تعزيما سحريا، واستحضارا سحريا عجائبيا، في تأثيره وابداعه على السواء».

تكبر «انا» الفنان لتصير كلا؟ وكيف كانت تفنى عن ذاتها لتبقى في الكل؟ ان السؤال هو، كيف يمكن ان تتساوى وتتماثل نقطة مركز الدائرة مع نقاط محيط هذه الدائرة؟

الفن الاسلامي كتراث مستلهم

سبب اخر يدفعنا للوقوف امام الفن الاسلامي كابداع، سبق ان تم. ذلك ان الانتباه لهذا الفن، انتباه حديث جدا، ولا يتجاوز حدود التاريخ الفني، او الحشرية في مزيد من المعرفة، او من إنحياز نفور غامضين في معظم الاحيان. وعلينا منذ البداية، ان نشير، الى ان هذا الفن، الذي رافق التاريخ الاسلامي منذ بداية هذا التاريخ، عانى في



■ طغراء السلطان العثماني محمد الثالث، القرن السادس عشر الميلادي. مزخرفة ومذهبة يليها فرمان بالخط الديواني الجلي الذي اعتمد في كتابة معظم الفرمانات السلطانية. (تحت / الى اليمين) ■ بسملة، بخط ثلث قديم بتصرف، مجهول الخطاط. تبرز فيها بدايات الاتجاه التشكيلي في فن الخط (فوق / الى اليسار) ■

هامش (٣)

تشكل توجهات السلطة العثمانية المركزية، نحو فنون الغرب، منذ اوائل القرن التاسع عشر، حدثا مثيرا للباحث عن العلامات والمنعطفات، التي ادت الى انكفاء انتاجية الفن الاسلامي عن الاستمرار والازدهار.

قصر الدولما باشا (تمَّ بناؤه عام ١٨٥٣ م بامر من السلطان عبد المجيد) يجسد طموح هذه التوجهات، ويشهد بشهادة فاضحة. فهو قصر بناه المهندس الفرنسي «باليان» باسلوب خليط من اساليب عصر النهضة الاوروبية. (اقام فيه السلطان احمد الثاني، واتخذه بعد سقوط الامبراطورية العثمانية، اتاتورك مقرا موقتا) زين جدران غرفه وقاعاته وسقفه، الثرية بعناصرها الاولية، فنانون فرنسيون وايطاليون باللوحات والرسوم الزيتية، وفرش باثاث جيء به من كبريات العواصم الغربية مجتمعة.

يأخذ هذا الحدث اهميته بالمقارنة مع ما كان عليه مقر السلاطين العثمانيين الاوائل: «توب كابي» الذي ضم يوما ما يقارب الالفي فنان من معلمين كبار جاءوا من جميع اقطار العالم الاسلامي ليتفرغوا وينصرفوا كليا الى النتاج الفني، نظريا وعمليا، متمتعين بامتيازات خاصة وفريدة.

اما في اواخر القرن التاسع عشر، فان فنون الغرب لم تعد حتى بالنسبة للاكثرية المثقفة في العالم العربي،



القرون الماضية، اهمالا ونسيانا شبه كاملين، سواء في النتاج، او التذوق، او التلقي. وان انتباه الفنانين الذين يقفون على الارض نفسها الان، والتي تجلى فيها هذا الفن، هو انتباه حديث جدا، وقلق في آن واحد. **فالنداء الذي دعا الى استلهام التراث الفني، كان يسعى اولا، الى تحديد منطلقات مقنعة وصلبة للاعلان عن نفسه، كنداء لفن جديد. وكان من جهة ثانية يستجيب لمقولات وتوجهات سياسية اجتماعية حديثة. اذاً لم يكن ليشهد على مبادىء وخصوصيات الفن الاسلامي، كمبادىء هي مبادئه، وخصوصيات هي خصوصياته، بل كان الفن الاسلامي، بمثابة تراث فني، يحق للفنان العربي المعاصر اعتباره إرثا حضاريا له، يرثه من الماضي.**

بمعنى اخر، ان المسافة بين الواقع الفني المعاصر، في معظم المجتمعات العربية الحديثة، وبين الفن الاسلامي، قد اتسعت خلال القرنين الماضيين، وتحولت الى حجب كثيفة، انقطع ازاءها اي حوار واي علاقة. فالذاكرة العربية، والذوق العربي السائد، ذاكرة نسيت الفن الاسلامي، في مبادئه وفلسفته، وذوق ابتعد عن تذوق صفاته واسمائه واثاره.(٣).

تشكل طرفا اخر مقابل فنون الاسلام. بل اصبحت هي الفن في المطلق. ولقد تحول الذهاب الى معاهد الغرب الفنية والانتماء اليها تقليدا او واجبا اساسيا، اتبعه، ولا يزال يتبعه جميع الفنانين الجدد الذين ينتمون الى البلاد نفسها التي شهدت ولادة وازدهار الفن الاسلامي.

وعلى الرغم من ان شعار عصر النهضة العربية، قد نادى بالعودة الى التراث واحيائه، فان الصدى الفعلي لهذا الشعار لم يظهر الا في منتصف القرن العشرين، وبخاصة مع التيار الفني، الذي بدأ يستلهم في لوحته الحديثة بعض عناصر الفن الاسلامي، من خط وزخرفة وتجريد، او بعض مظاهر الحياة التقليدية الشعبية والفلكلورية. وقبل مهرجان «الواسطي» محقق منمنمات كتاب مقامات الحريري الذي اقيم في اوائل السبعينات من القرن العشرين، في بغداد، فان القلة القليلة من الفنانين العرب انفسهم، كانت مطلعة بتعمق على هذا التراث.


خطوط المتنوعه
بسم الله تيمنا بذكره القدير
رب انزلني منزلا مباركا وانت خير المنزلين
بسم الله تيمنا بذكره القديم انه سميع الدعاء

نحن، اذن، امام حدود ضيقة وملتبسة مرة جديدة. ثمة نداء، لا يزال يتردد منذ اكثر من ربع قرن ويدعو الى استلهام التراث الفني، لكي تتضح هوية العمل الفني الحديث وخصوصيته، على صعيد المبدأ الابداعي. وثمة نسيان، وجهل، وغموض، وشبه موت لنمو وتواصل، بين فن الماضي، وبين فن الحاضر، على صعيد التحقق الابداعي.

ان الوقوف عند هذه الحدود الضيقة والملتبسة، يطرح ايضا اسئلة جوهرية واسئلة صعبة. فالسؤال الثاني الجوهري والصعب الذي نواجهه هو، كيف يمكن ان نجعل من الارث مشاعا؟ وبالتالي، كيف يمكن ان نجعل من الماضي مستقبلا؟ بحيث يسقط مبدأ الوراثة الفنية، وما يتفرع عنه من مشاعر ومواقف، ليعلو مكانه، مبدأ الموضوعية الحيادية، كأرض بلا زمان ولا اسماء. اي، كيف يمكن ان نقرأ الابداع كتجل متحرر من نظام الزمان ونظام المكان؟

■ الى اليمين:
صفحة جامعة للانواع الاساسية لفن الخط، من خط الخطاط حامد الآمدي (تركيا)، مؤرخة سنة ١٣٨٩ هـ / القرن العشرون ميلادي، تبدأ بالخط الكوفي ثم بالثلث فالنسخي يليه سطران بانواع الثلث ثم سطر بخط الاجازة فثلاثة اسطر بالخط الفارسي باقلام متنوعة يليها سطر بالديواني ثم يليه سطر بالديواني الجلي ثم سطر بخط الرقعة ثم يختمها بخط الاجازة.
واطار الصفحة مزخرف ومذهب، وهي تجمع الى الاصولية، البراعة والاناقة، المكتبة السليمانية - استانبول. ■

الاهتمام الغربي
النقد العالمي
والفن الاسلامي

ثمة اسباب اخرى عديدة، تغري بالوقوف مرة جديدة، امام الفن الاسلامي، فالاهتمام بهذا الفن يشكل، ومنذ سنوات قليلة، شبه ظاهرة ثقافية في العواصم الغربية الكبرى. فقد صدرت في السنوات الماضية، مجموعة كتب، ودراسات، ومقالات متنوعة تتناول الفن الاسلامي من عدة جوانب تفصيلية، تاريخية، تحليلية... كما اقيمت عدة معارض كبرى، ضمت اثارا متنوعة من اثار هذا الفن، اثارت بدورها جدلا واهتماما، في اوساط النقاد والمثقفين، ويجيء هذا الاهتمام الغربي بالفنالاسلامي، بعد اهمال دام عدة قرون، لم يخرج عنه الا القليل من المستشرقين المعدودين.(٤)

هامش (٤)

حالت القيم الفنية الغربية، والمركزية الاوروبية، التي قرأ عبرهما معظم المستشرقين، فنون الشرق وبخاصة فنون الاسلام، دون انصاف جمالية وفلسفة هذا الفن، انصافا موضوعيا، اذا لم نقل، انها حالت دون فهمه واستيعاب خصائصه.

لقد بدا منطقيا ان يُدرج الفن الاسلامي ضمن الفنون الصغيرة، او الفنون الحرفية، عند تطبيق المفاهيم الفنية الكبرى التي رفعها الغرب، منذ عصر نهضته، كقيم مطلقة ومنتصرة...

من هنا، فان الدراسات والابحاث الحديثة التي قرأت الفن الاسلامي انطلاقا من خصائصه، او من منطلقات جديدة غير تلك التي سادت الثقافة الغربية حتى مطلع هذا القرن، كشفت اولا مدى القلق والاضطراب في التقويم الغربي القديم للفن الاسلامي، وكشفت ثانية عن صفات وخصائص، جديدة ومثيرة سلطت بدورها الاضواء مجددا على فن لا تزال شهادته حية.

لا بد من الاشارة هنا، الى ابحاث كل من بريس دافين، وبورغوان، في القرن التاسع عشر، والى ابحاث ريتشارد اتنكهوزن، والكسندر بابا دوبولو، وتيتوس بوركهارت، ومارتن لينغز..... حديثا

اما بالنسبة للمعارض المهمة، فانها عديدة، عرفتها مدن وعواصم اوروبية منذ مطلع هذا القرن، وذلك لغنى ووفرة الاثار الفنية الاسلامية التي تضمها متاحف العواصم الغربية الكبرى، بما فيها الولايات المتحدة، ولا تشكل هذه الاثار بمجموعها كنوزا لا تقدر، فحسب، بل هي تشكل العناصر الاساسية للتراث الفني الاسلامي نفسه، اكثر بكثير مما لا تزال تحتفظ به اكثرية العواصم والمتاحف العربية الاسلامية.

■ منمنمة لكتاب «الترياق» عن الاعشاب الطبية، تتضمن اسماء الاعشاب بخط كوفي



■ منمنمة لكتاب «كليلة ودمنة» تمثل «ملك الغربان يتحدث الى الغربان الخمسة». القرن الثالث عشر ميلادي - المكتبة الوطنية، باريس. ■

وسواء أكانت الدوافع وراء هذا الاهتمام، فنية محضة، ام غير فنية، علمية ام غير علمية. فاننا لا نجد في التاريخ العربي الادبي، او النقدي، او التنظيري، اهتماما مثيرا رافق نمو هذا الفن، رغم حضوره المهيمن، ورغم انتشاره عبر قارات ثلاث. وان وجد بعض الكتابات، فهي كتابات مختصرة، ومقتصرة على بعض الرسائل، او الملاحظات، او الهوامش.

باختصار نحن امام فن لم يُنظّر اليه، او يُنقد او يُحلل، او يُؤرخ،

مزخرف. القرن الثاني عشر الميلادي ـ المكتبة الوطنية، باريس ■



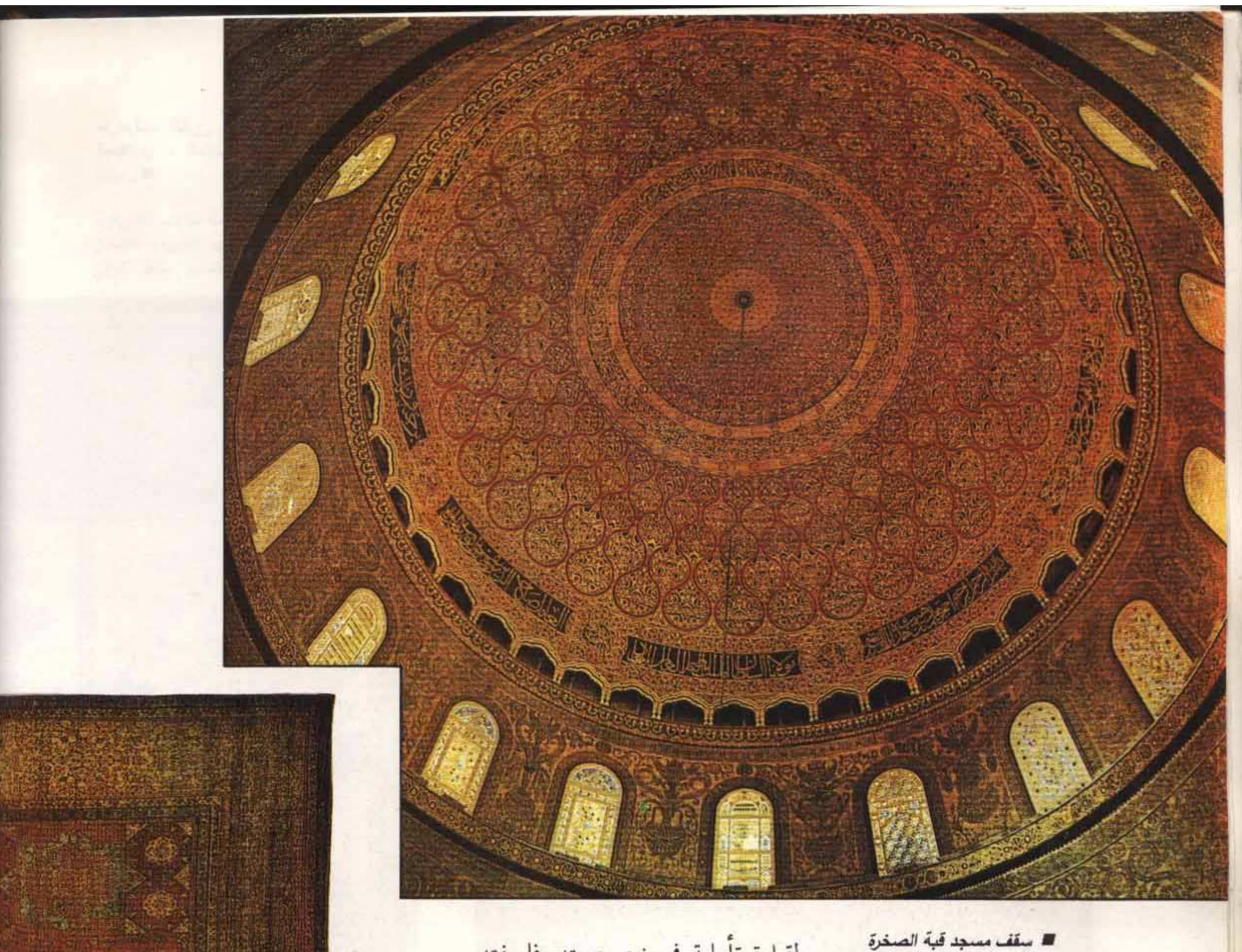
■ منمنمة للواسطي من منمنمات كتاب مقامات الحريري المقامة الثانية. ■

من قبل الذين رافقوه، وشهدوا على تجلياته. كما حدث بالنسبة الى الشعر او الفلسفة، او الفقه... فكأننا امام فن جديد، وامام اكتشاف حديث، لا بد من ان يغري المرء بقراءته وتأمله وفهمه وتذوقه.

□ □ □

اذا كانت هذه الاسباب وغيرها، تشكل دوافع مقنعة للوقوف امام الفن الاسلامي وقفة تأمل معاصرة. فان مصاعب كبيرة وكثيرة، ستقف امامنا، وتحول دون الوصول الى هذا الفن. ذلك ان هذا الفن، يفرض شروطا، او لنقل، يتطلب استعدادا ليفتح لنا ابوابه، ويبوح لنا باسراره الخفية سنحاول ان نعرضها كمقدمة





■ سقف مسجد قبة الصخرة من الداخل، تتجلى فيه روعة الزخرفة ودقتها الى جانب الخط. بالاضافة الى الفسيفساء حول النوافذ الزجاجية المزخرفة (راجع صورة صفحة ٥٧) ■

لقراءة تأملية في خصوصيته وفلسفته كفن، تميز بحضور خاص طوال عشرة قرون، عبر ازدهار وانتشار واتساع مدهش.

الاستعداد الاول: ايقاظ لغة العين

اول استعداد ان نوقظ من جديد، **لغة العين**، ان نُحيي في العين، لغة كانت تُحسنها في الماضي، وتجيدها وكانت تتواصل عبرها مع هذا الفن نفسه. فواحدة من

خصوصيات الفن الاسلامي، انه فن يتوجه اولا للعين، ويأخذ من العين طريقا للوصول الى الانسان ككائن موحّد.

ايقاظ لغة العين، يعني ان يكون باستطاعة العين ان تقرأ مضمون المستقيم والمنحني، المساحة والحد، الخط المغلق والخط المفتوح، تجليات النقطة، اكتمال الدائرة. اللون جنب اللون، النظام الخفي الذي يحكم مسار العناصر. اي ان تقرأ الشكل كمضمون. فالسؤال الذي يقدمه الفن الاسلامي، هو: كيف ترى، لا ماذا ترى. فلقد شهد الفن الاسلامي، منذ حضوره الاول، على كيفية الرؤية، لا على موضوع الرؤية.

فالعين اذن، هي القصد الاول سواء أكنا في مجال القراءة والتأمل، أم في مجال التذوق والفهم. والعين هنا ليست اداة العقل، او اداة المخيلة، او اداة الحس. كما هي بالنسبة لكثير من الفنون، بل انها الان الجهة، او الطرف الاخر في المواجهة، والطرف المستقل. وبالتالي، فالعين في مثل

■ سجادة مملوكية نادرة من القرن الخامس عشر الميلادي تلتقي زخرفتها مع زخرفة قبة الصخرة لتشهدا على وحدة الفن الاسلامي كمبدأ ومنهج (راجع صورة صفحة ٥٦) ■



ونظام، اي الشكل كحروف تؤلف كلمات، وجملا، ومصطلحات، ورموزاً، واشارات وحركات. وذلك باقتدائها نظاما خاصا، يشكل بدوره سر هذه اللغة او جوهرها.

وفي الاصغاء للنظام الخفي الذي يحكم مسيرة هذا الشكل، والسير معه في قوانينه وعلاقاته وامكاناته، وفي الاصغاء لمعنى تجلياته، ومصدرها، يتم الفهم، او يتم اللقاء، بين المتأمل، او المتلقي، وبين الفن الاسلامي، فتحتجب عندها اللغة والعين معا، ليقف الانسان ككل، امام الشهادة التي يشهدها هذا الفن.

نقول بايقاظ لغة العين، لاننا منذ البداية، امام فن، لا يروي، ولا يصف، ولا يعلق، ولا يشرح، ولا يتعلق بحدث او حادثة، او فعل. كما انه، لا يبوح بحزن، او فرح، او انقباض وبالتالي، فانه فن بلا زمان، وبلا مكان. فلا حاجة اذن لذاكرة تحفظ الاسماء، الاحداث، التواريخ، والافعال. بل نحن بحاجة الى عين تعرف كيف تقرأ الفرح والخير، والفعل، عبر الخطوط والمساحات، في تلاقيها، وتباعدها وتقاطعها، وتجاورها، وتناسقها، ودقتها ونظامية تراكمها، اي ان نقرأ الحتمية التي تقف وراء تجلياتها. الحتمية كرمز، او كاشارة لنظام خفي يحكم تجليات الكون بأسره، من طبيعة وانسان ومعنى.



■ نسيج مغربي فاس، بداية القرن السابع عشر الميلادي. استعمل كحزام للوسط للسيدات بين القرنين السادس عشر والتاسع عشر ميلادي - برن، سويسرا ■

هذه المواجهة، هي الانسان ككل، في عقله ومخيلته وحسه.

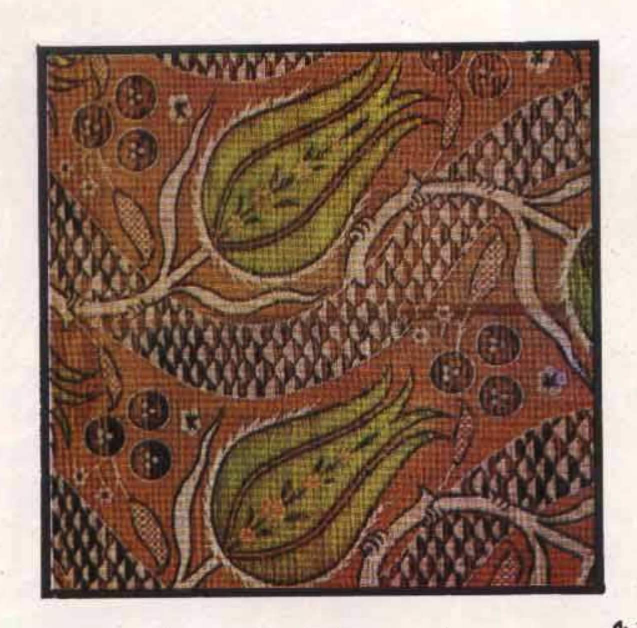
مفردات لغة العين هي الشكل، الشكل من خط، ومساحة، ولون، واطار، وحد،



الاستعداد الثاني: التوحيد

الاستعداد الثاني هو التوحيد. اي علينا **ان نوحد الفن الاسلامي،** في تجلياته المتعددة، في العمارة، والرقش، والخط، والرسم، والحفر، وفي السجاد، والنسيج، والخزف، والزجاج، والخشب، والفضة، والنحاس، والذهب، وفي الجامع،

■ تفصيل من سقف قبة الصخرة يبرز ابداعية الزخرفة الاسلامية وسحرها ■





■ (يمين الصفحة) سجادة، صوف وقطن. كيرمان. ايران، القرن السابع عشر او الثامن عشر. ٥٣٨٠ × ١٧٠ سم ■ (فوق) جزء من نسيج مزخرف. القرن السادس عشر الميلادي ■ تابع المنطق الواحد في الزخرفة في النسيج والسجاد والسيراميك (صور صفحات ٥٨ . ٥٩ . ٦١) ■

والبيت، وداخل البيت. وان نوحد بين الفنانين الذين صمموا، وبين الفنانين الذين حققوا، وان نوحد بين الاجيال والقرون والاسماء والجهات. اي ان نوحد بين هذه التجليات والانواع المختلفة، ونقرأها كتجل واحد، لفن واحد، ولفنان واحد. فالتوحيد ليس الوسيلة الاكثر فعالية لكي نستطيع ان نستوعب هذا الفن، بل هو غاية، او شهادة هذا الفن الكبرى.

هذا التفرد في اسلوب القراءة، يفرضه الفن الاسلامي نفسه. فنحن امام فن هيمن اكثر من الف عام، في ولادة، ونمو، وانتشار، واتساع، وازدهار، ضمن صيغة واحدة، من حيث الجوهر. فالعلاقات المميزة بين الفن الذي يعكسه المسجد الاقصى — اقدم اثر معماري اسلامي — والفن الذي تعكسه، انية نحاس، او فخار، تجيء من اواسط اسيا، او صفحة مصحف، كتبت بالقرب



من امواج المحيط، او خط خطته يد خطاط، نسيت ذاكرته، اسم ارض منشئه، او منمنمة، تسلط عليها الان، اضواء المتاحف الحديثة، تكاد تكون واهية.

هذا التشابه، وهذا التقارب، رغم تراكم الزمان، وتباعد المكان، هو الذي يُغري بالتوحيد بين تعدد تجليات هذا الفن، كمنهج للقراءة اولا، وهو الذي سيرفع التوحيد وقت الاصغاء والتأمل، من كونه منهجا، الى مرتبة القصد، او الغاية، او المعنى الذي يدلي به هذا الفن، كرؤيا جمالية ابداعية شاملة. فالتوحيد الذي يسهل علينا قراءة هذا الفن، هو نفسه المبدأ الجوهري الذي ينحدر منه. انه التوحيد الذي قال به الاسلام كدين، والذي تشاركه في القول، اديان، واصوات اخرى، انبتتها ارض هذا الشرق، او انحدرت اليه من علياء سمائه.

لا معنى مثير، او مهم، في ان نقرأ ونتأمل الفن الاسلامي، عبر العصور التي عرفها التاريخ



■ قوس باب، سيراميك، القرن السادس عشر - تركيا، متحف السيراميك / استانبول ■



■ صحن سيراميك متعدد الالوان - تركيا، ازنيك - قطر ٣٠ سم ■

الاسلامي، على الرغم من بعض التغيرات، او الاضافات، التي شهدها ازدهار هذاالفن بين عصر وعصر. ذلك ان هذه التغيرات، او الاضافات، تظل ضمن تفاصيل صغيرة لا تمس الفلسفة، او المنطلق الاساسي، الذي يشكل خصوصيته وصفاته كفن ينحدر من رؤيا جامعة. فلم تتغير توجهات الفن الاسلامي مع انتقال التاريخ من العصر الاموي الى العصر العباسي، ولم تتغير هذه التوجهات في العصور اللاحقة، مع اننا، باستطاعتنا

هامش (٥)

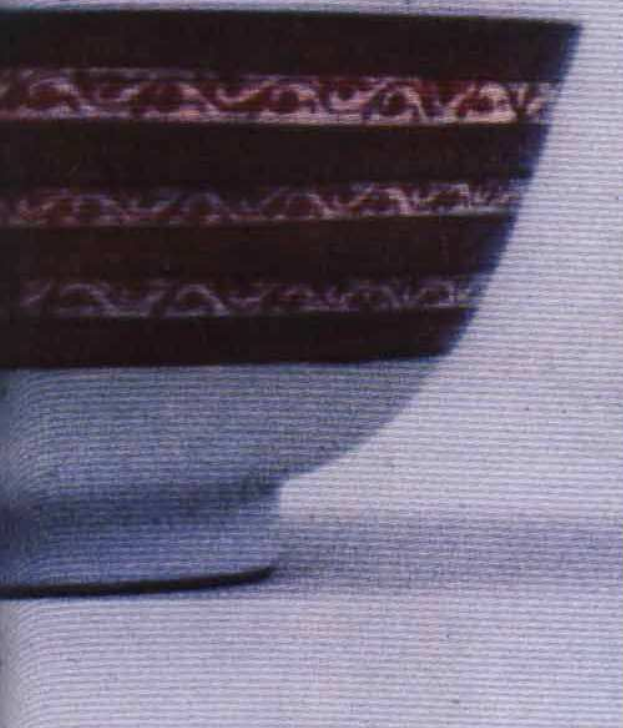
ساعد الذين يقسمون الفن الاسلامي، الى عصور سياسية تاريخية، او الى انواع فنية، ازدهار هذا الفن مع كل ازدهار سياسي للسلطة الحاكمة. في ضوء هذا المنهج يتوزع الفن الاسلامي الى اموي، فعباسي، فاندلسي، ففاطمي فسلجوقي، فمغولي، فصفوي فعثماني. او يتوزع الى مساجد، فرقش، فنحاسيات، فخشبيات، فخط فخزف، فسجاد، والى ما هنالك من عصور وانواع. الا ان هذا التقسيم، وان بدا منطقيا او موازيا لتاريخ السلطة السياسية وانتصاراتها، لا يتطابق مع التطور الحقيقي للفن الاسلامي من حيث الخصائص والصفات والفلسفة والرؤى. (انظر فصل «نحو متحف اسلامي».

الاشارة الى ازدهار تم في عصر اكثر من عصر، ولون فني شاع اكثر من لون اخر، بين فترة وفترة، او في جهة دون جهة اخرى. ذلك ان هذا الفن، لم يتناول، منذ البداية، افعال الانسان في المكان والزمان. بل تناول فهم الانسان للانسان وللعالم، كفهم كلي وشامل، ينحدر من دين واحد وشامل.(٥)

الاستعداد الثالث: الجمع بين الفن والدين

الاستعداد الثالث، هو **ان نقيم العلاقة الصميمية بين الفن الاسلامي، وبين الدين الاسلامي.**

ذلك ان الفن الاسلامي يتفرد ويتميز بصفات خاصة، عن سائر الفنون



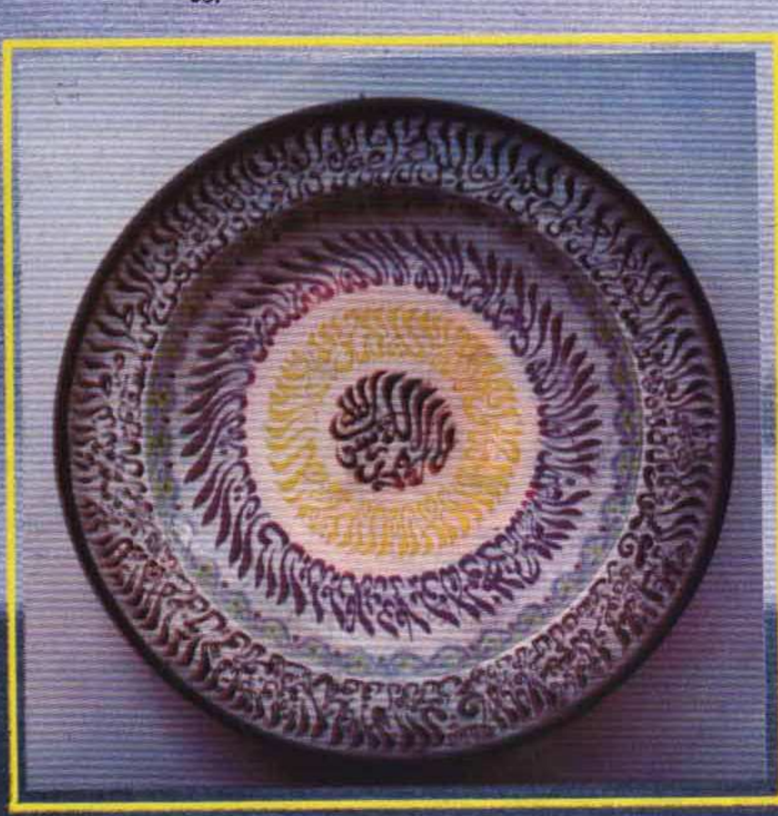
■ قصعة خزف ملون مزخرفة، ومخططة بالخط السنبلي من الداخل، وبخط حر من الخارج. القرن الرابع عشر الميلادي . قطرها الاقصى ٣٠,٥ سم / سوريا ■



الدينية، التي عرفها تاريخ الفن. **فمنذ البداية لم يأخذ الفن في علاقته مع الدين، وظيفة التبشير، او وظيفة الاعلان، او وظيفة الشرح، اي انه لم يكن وسيلة مباشرة في خدمة الدين. مع ذلك، لا نستطيع ان نفصله عن الدين، او نبعده لحظة واحدة.**
فمنذ انشاء اول اثر ديني اسلامي، حضر الفن الاسلامي، حضوره الاول، وكان حضوراً شبه كامل. ولم يبتعد، فيما بعد عن الاسس والصفات والخصائص، التي تجلت في الاعمال الفنية الاولى. وكأنه جاء كاملا منذ البداية، وذلك امر مثير، ليس بالنسبة الى هذا الفن، بل بالنسبة الى تاريخ الفنون، التي عرفتها الحضارات القديمة والحديثة معا.

■ قصعة خزف صيني مزينة بزخرفة اسلامية. القرن الخامس عشر او السادس عشر - قطرها الاقصى ٣٠ سم / متحف «توب كابي»، استانبول ■

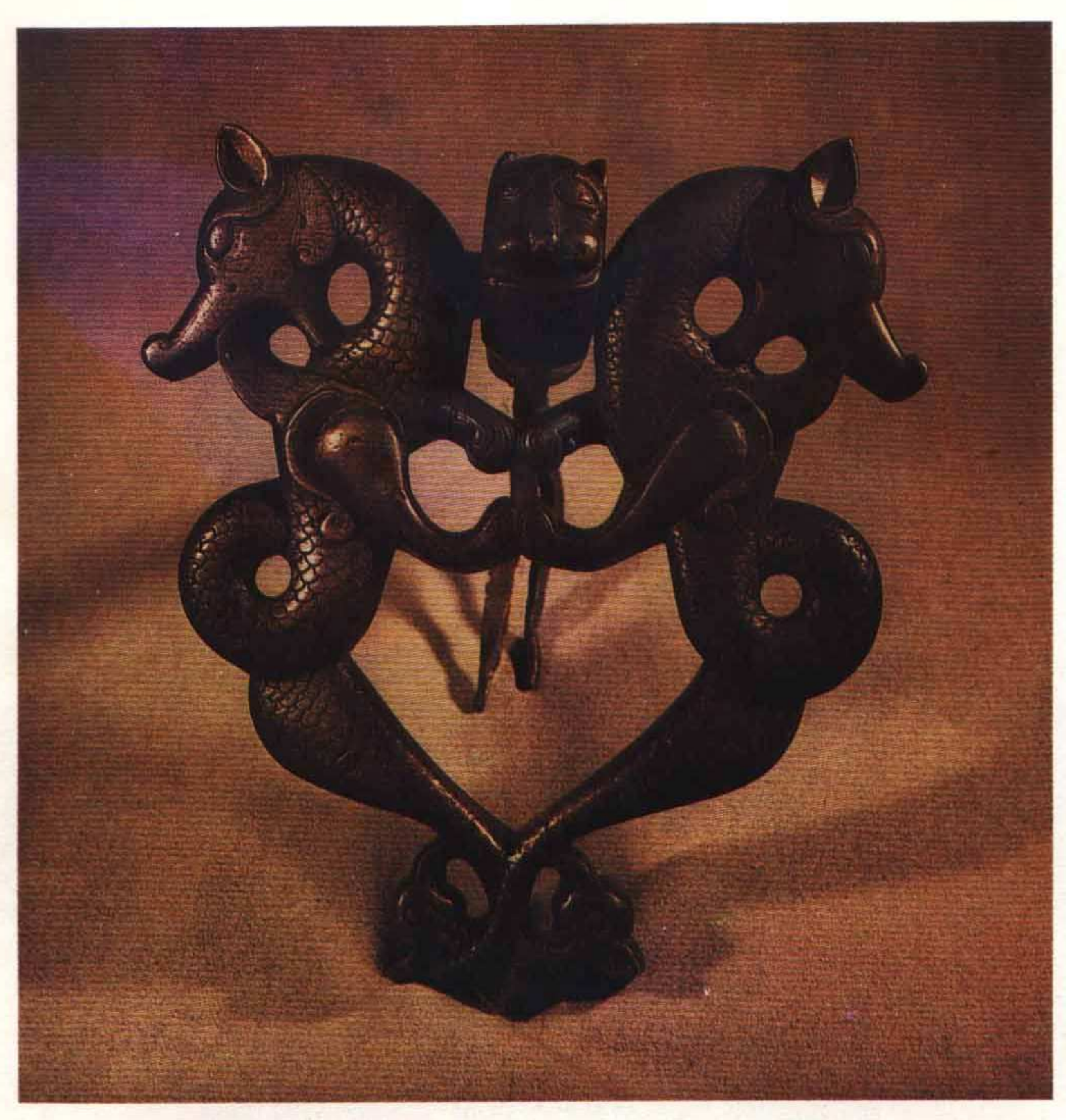
■ صحن خزف صيني مزخرف بالخط العربي السنبلي بالاسلوب الصيني. القرن الخامس عشر او السادس عشر، متحف «توب كابي» استانبول ■





■ جزء من حاجز خشبي محفور، تبرز فيه اسلبة اشكال الحيوانات على طريقة اسلبة الازهار والنباتات. والتي تميز بها العصر الفاطمي. القرن الحادي عشر، مصر - متحف مترو بوليتان ■

اذا لم يكن الفن الاسلامي، وسيلة مباشرة في خدمة الدين، ذلك لان هذا الفن اخذ من الدين رؤيته الكبرى في فهم الغيب والوجود معا، وفي فهم الانسان والحياة معا. ووقف ازاء الدين وقفة ايمان عميق، كونه رسالة سماوية الهية. ان الرؤيا او الفهم الديني الذي جاء به الاسلام، يشكل المنطلق، او الفلسفة الفنية، والفلسفة الجمالية التي ينحدر منها الفن الاسلامي، في كل تفاصيله. لذلك تبدو العلاقة بين الفن والدين هنا. علاقة فلسفية، عقلانية، صوفية، وايمانية. فالتوحيد الذي دعا



■ مدقة باب من البرونز (راجع صورة صفحة ٦٤). الفترة السلجوقية اوائل القرن الثالث عشر - تركيا. ■

اليه الاسلام كدين، يترجمه الفن الاسلامي الى لغة فنية مذهلة. حيث يتحول نداء التوحيد، الى نظام شامل، وفلسفة محكمة، تحكم كل شيء: الخط واللون والمساحة والعلاقة القائمة بينها. والعلاقة بين الله والانسان، كما شرحها وفسرها الدين الاسلامي، ستترجم ايضا الى لغة فنية. والله الواحد الذي لا شبيه له، الخالق والمنظم والمحيي والمميت، سيؤمن بها الفن الاسلامي، ليس كمقدمة دينية، بل كنظام كوني يتجلى في كل شيء. وسيطبق هذه النداءات عبر نظام رياضي هندسي،



■ مبخرة نحاس مكفتة بالفضة، مزخرفة ومخططة. العصر المملوكي، سوريا او مصر. من قصر السلطان محمد بن قلاوون. اواخر القرن الثالث عشر الميلادي (مجموعة نهاد السعيد) ■

هو في النهاية، الرمز الاكبر للشان الديني، الذي جاء به الاسلام كرسالة الهية. ان الالف في الخط العربي، هي «**الواحد**» الذي ينظم سائر الحروف. فستكون الالف مقياسا لكل الحروف في شكلها وطولها وعرضها وانحنائها او دورانها. وستكون العلاقة بين نقطة الدائرة وبين نقاط محيط هذه الدائرة كالعلاقة بين الرب والعبد. فالرب هو نقطة مركز دائرة الغيب، ومركز دائرة الوجود. والانسان نقطة على محيط دائرة الوجود، يدور حول نقطة المركز التي من دونها، لا وجود له، ولا وجود للمحيط.

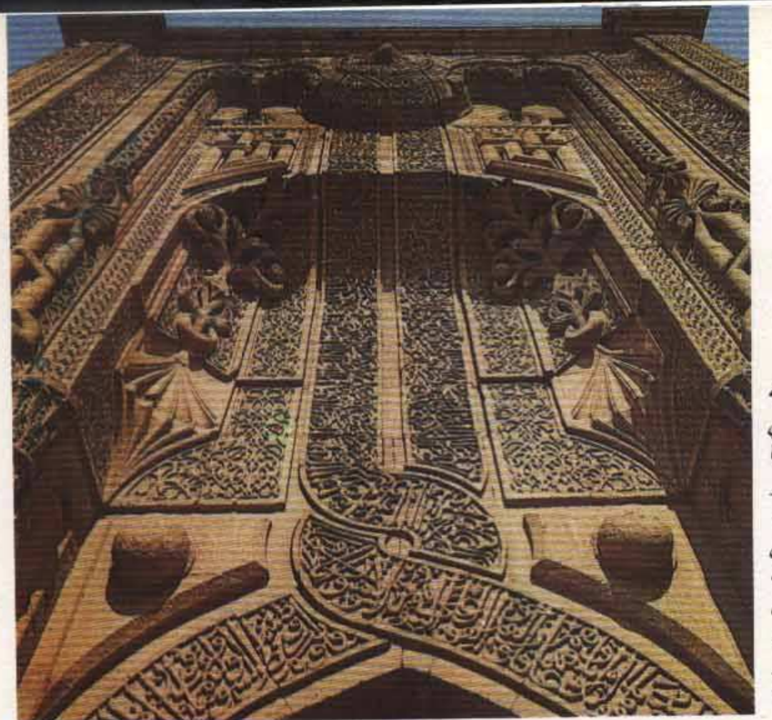
■ قصعة نحاس مكفتة بالفضة، مزخرفة ومخططة من الداخل والخارج - العصر المملوكي - سوريا، القرن الثالث عشر. قطرها الاقصى ٤٥,٥ سم (مجموعة نهاد السعيد) ■





■ انية زجاجية، مزخرفة وملونة. العصر المملوكي، مصر او سوريا. القرن الرابع عشر ميلادي. قطرها الاقصى ٣٢ سم وارتفاعها ١٧,٥ سم - متحف الفن، كليفلند / الولايات المتحدة.
قارن التشابه في منطق الزخرفة مع الباب الخشبي المطعم (الصورة الى اليسار). العصر المملوكي، مصر - متحف الفن الاسلامي / القاهرة ■



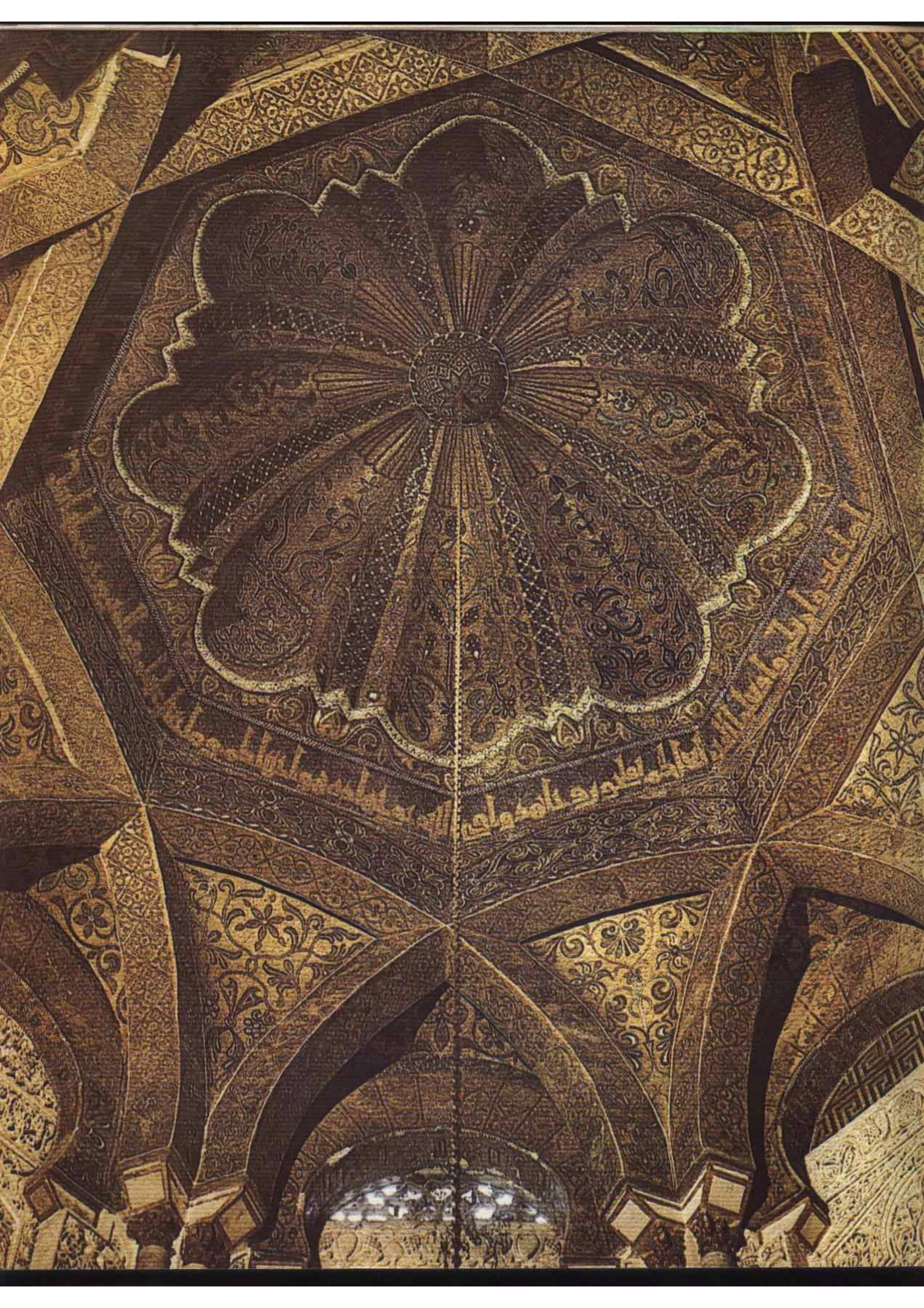


■ بوابة مدرسة المنارة في قونية / تركيا. بنيت سنة ١٢٥٨ ميلادية. وهي من الامثلة النادرة على الحفر الزخرفي المتنوع والمتناسق على الحجر في فن العمارة الاسلامي. كما تقدم مثلا نادرا على جمالية حفر الخط. (فوق) ■ .. القصر العباسي في بغداد. بين اوائل القرن الثالث عشر الميلادي. ويعتبر من اهم الامثلة في فن الحفر الزخرفي الهندسي على الحجر. وهو مبني من الاجر المشوي الذي شكل المادة الاساسية للعمارة الاسلامية في العراق (تحت) ■ .. قبة من داخل جامع قرطبة، الاندلس والذي بُدىء ببنائه في عهد الخليفة عبد الرحمن الاول ووسّع في عهد خلفائه. ويعتبر قمة في فن العمارة وفي فن الزخرفة. ويغطي مساحة ٢٧٤×١٥٧ م (الى اليسار) ■

الاستعداد الرابع: الاصغاء للذوق

الاستعداد الرابع، هو ان نحيي فينا من جديد، علم الذوق، الذي بواسطته سيقرأ الانسان ما هو خلف الحروف، وما هو وراء الظاهر. انه العلم الذي اشار اليه الغزالي والذي سماه **نوراً قذف به الله في القلب**. انه العلم الذي يقيم الالفة. او يقيم النفور، بين الانسان، وبين صور العالم. اي الاصغاء للذوق الذي سيحول القراءة الى علاقة. فلا يعود المتأمل يقف ازاء عمل فني منفصل ومستقل، بل يصير المتأمل كمن يرفع حجبا عن كنز مخفي.

لقد اكد جلال الدين الرومي، ان المتأمل للفن الاسلامي بحاجة الى بصيرة لكي يفهم ويتذوق هذا الفن، فهو يقول: «**الصورة الظاهرة انما هي لكي تدرك الصورة الباطنة،**



والصورة الباطنة تتشكل لاجل ادراك صورة باطنية اخرى، على قدر نفاذ بصيرتك».

اذن لكي ننتقل من الصورة الى المعنى، امام هذا الفن، لكي ننتقل من الدال الى المدلول. لا بد لنا من نفاذ بصيرة، اي لا بد لنا من ذوق شفاف وملهم، ذلك ان المدلول مجرد، والتجريد لغة للقلب، ولهجة من لهجات الروح.

ان الذوق هنا، هو الانضمام الى مسار النظام الخفي، ووعي حركيته. واللحاق بالواحد المتعدد في صور مختلفة معه لا يعود الشكل رمزا لمعنى واحد، بل يصير لغة تتضمن مختلف المعاني، او تلبس في كل مرة معنى جديدا. تلك هي القاعدة التي يرددها امامنا الفن الاسلامي، في معانيه الكبرى. ففي الوقت الذي تنفصل فيه قطرة الماء عن الماء، تشهد على الحياة، وفي الوقت الذي تعكس فيه المرآة صورة الوجه، تصير الوجه.

وثمة شوق، وان كنا في السنوات الاخيرة من القرن العشرين، الى وعي، وذوق، يقيم التوازن بين الوجه والمرآة، وبين القطرة والماء.



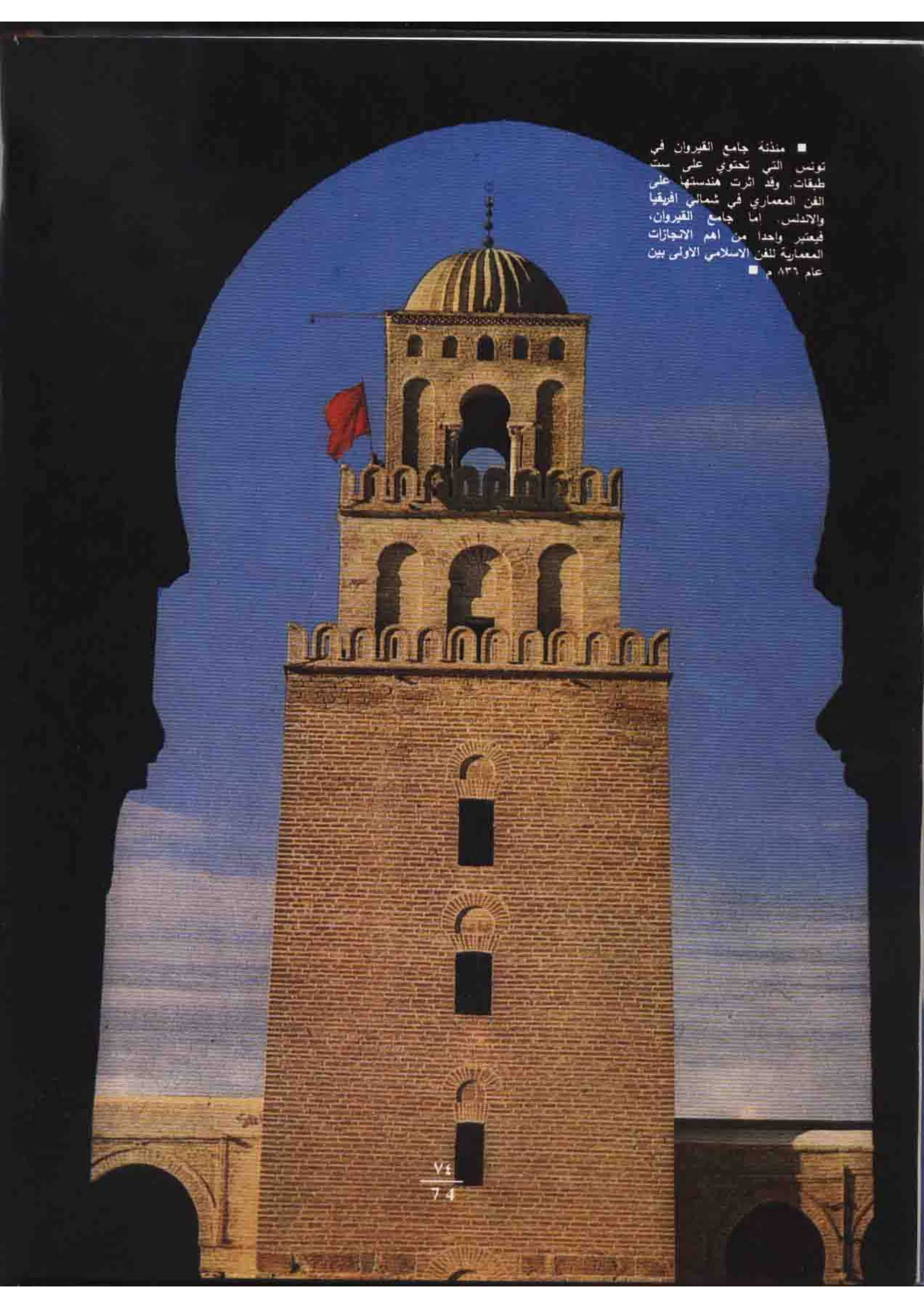
■ معطرة، زجاج ملون ومزخرف. العصر المملوكي، اواخر القرن الثالث عشر. ارتفاعها ١٩,٧ سم، ومحيطها ١٦,٣ سم. متحف الفن / توليدو، الولايات المتحدة الاميركية ■

الفصل الثاني

الشهادة على المطلق

(غياب الموضوع)

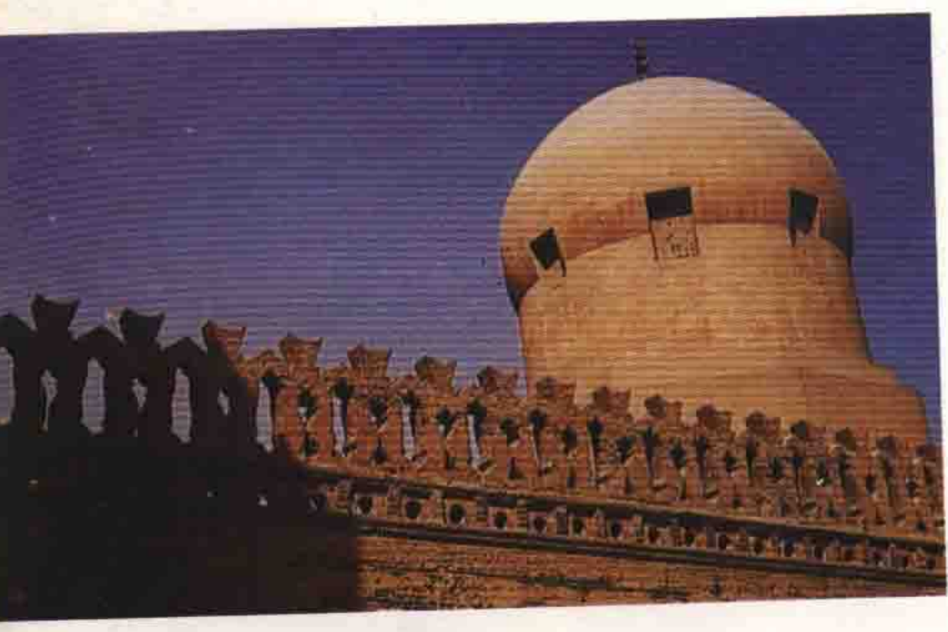
■ الموضوع كمظهر هامشي ■ غياب الزمان والمكان ■ مناهضة الموضوع في المقدسات ■ تقويم غياب الموضوع ■ العودة إلى العلاقة بين الفن والدين ■ الطبيعة والإنسان من منظور ديني ■ غياب الموضوع كمبدأ جمالي ■ ثنائية الغيب والوجود ■ النظام الخفي كموضوع بديل



■ مئذنة جامع القيروان في تونس التي تحتوي على ست طبقات. وقد أثرت هندستها على الفن المعماري في شمالي افريقيا والاندلس. أما جامع القيروان، فيعتبر واحدا من اهم الانجازات المعمارية للفن الاسلامي الاولى بين عام ٨٣٦ م ■

ابرز المسائل الفنية، التي يواجهها الباحث في جمالية الفن الاسلامي، هي انه فن لا يتناول فيه العمل الفني، موضوعا من الموضوعات، التي درجت فنون الحضارات الكبرى على معالجتها في العمل الفني. سواء أكانت تلك الحضارات، سابقة للأسلام، ام تلك التي عاصرته.

وان كان الموضوع الذي تناوله الرسم الاسلامي، في المنمنمات، يتراجع من حيث الهدف الابداعي، الى مجرد حجة او مجرد وسيلة لابراز العناصر الفنية الاخرى، كما تتراجع





اللغة من الخط لمصلحة التشكيل والتخطيط، فان الموضوع يسقط نهائيا عن بقية الأنواع التي تجلى عبرها هذا الفن، من رقش وزخرفة وتشكيل وهندسة وحفر ونسج.

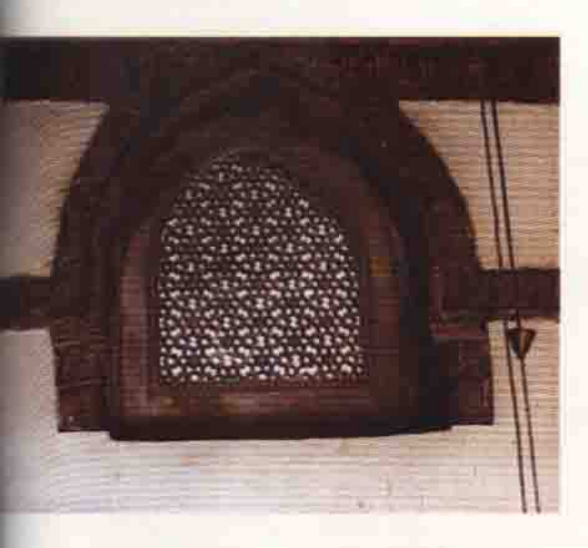
الموضوع كعنصر هامشي

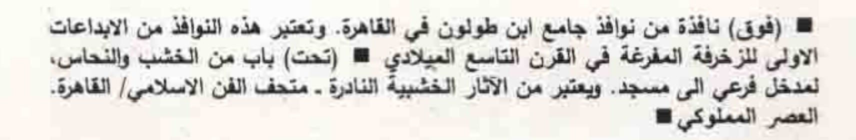
يسقط الموضوع، كعنصر اساسي، وكطرف جوهري من البنية الجمالية، التي تقوم عليها ابداعية هذا الفن، فأمام الاثار الفنية، الاسلامية، لا نلاحظ اننا امام وجهة نظر فنية تدفع بالموضوع نحو الهامش، او تقلل من اهمية دوره، بل نلاحظ ان هذا الاسقاط يتم عن قصد وعن غاية وعن موقف.

ان غياب الموضوع، لا يميز الفن الاسلامي، عن بقية الفنون، التي عرفها التاريخ الفني فحسب، ولا شكل واحدة من خصوصياته

■ (فوق) جزء من شرفات جامع ابن طولون في القاهرة (٨٧٦ ـ ٨٧٩ م). وهي من أوائل الشرفات التي استلهمها المعماريون المسلمون فيما بعد. ■ (في الوسط/ الى اليمين) آيات قرآنية بخط ثلث، محفور على مدخل جامع السيدة زينب في القاهرة. ويتضح اشتراك الخط كعنصر اساسي في فن العمارة الدينية. ويعود الخط المحفور الى عام ١٣٠٧ هـ ■ (تحت) زخرفة من الكاشاني لقبة مسجد بغداد، تعود الى القرن ١٣ م■







■ (فوق) نافذة من نوافذ جامع ابن طولون في القاهرة. وتعتبر هذه النوافذ من الابداعات الاولى للزخرفة المفرغة في القرن التاسع الميلادي ■ (تحت) باب من الخشب والنحاس، لمدخل فرعي الى مسجد. ويعتبر من الآثار الخشبية النادرة - متحف الفن الاسلامي/ القاهرة. العصر المملوكي ■

ومميزاته الكبرى، بل هو الى ذلك، يدفع المتأمل، وقارىء هذا الفن، الى ايجاد اسلوب آخر للتأمل، والقراءة، والاقتراب، والتذوق، والفهم، غير الاسلوب، الذي يمكن بواسطته، قراءة العديد من فنون التاريخ.

اننا بالتالي، امام فرادة ايجابية، وامام قيمة، قال بها الفن الحديث في ثورته المعاصرة. ذلك انه لا بد امام غياب الموضوع، من ان نفتح باب الاجتهاد، وباب التأويل، وباب التخيل، وباب الاعتبار، وباب الافتراض، وباب التخمين. وجميع هذه الابواب، تجعل من العمل الفني، كائنا حيا، قادرا على النمو والتكيف، ككل حياة. اي تعطي العمل الفني قدرة المجيء من المستقبل، وامكانية التغير، لا صفة الثبات والتحجر.

لا زمان .. لا مكان

ماذا يعني غياب الموضوع، عن فن كالفن الاسلامي، الذي تعدد ضمن صفات موحدة اكثر من

عشرة قرون، وفي مساحات جغرافية شاسعة، وبين شعوب متعددة البيئات والمصادر.

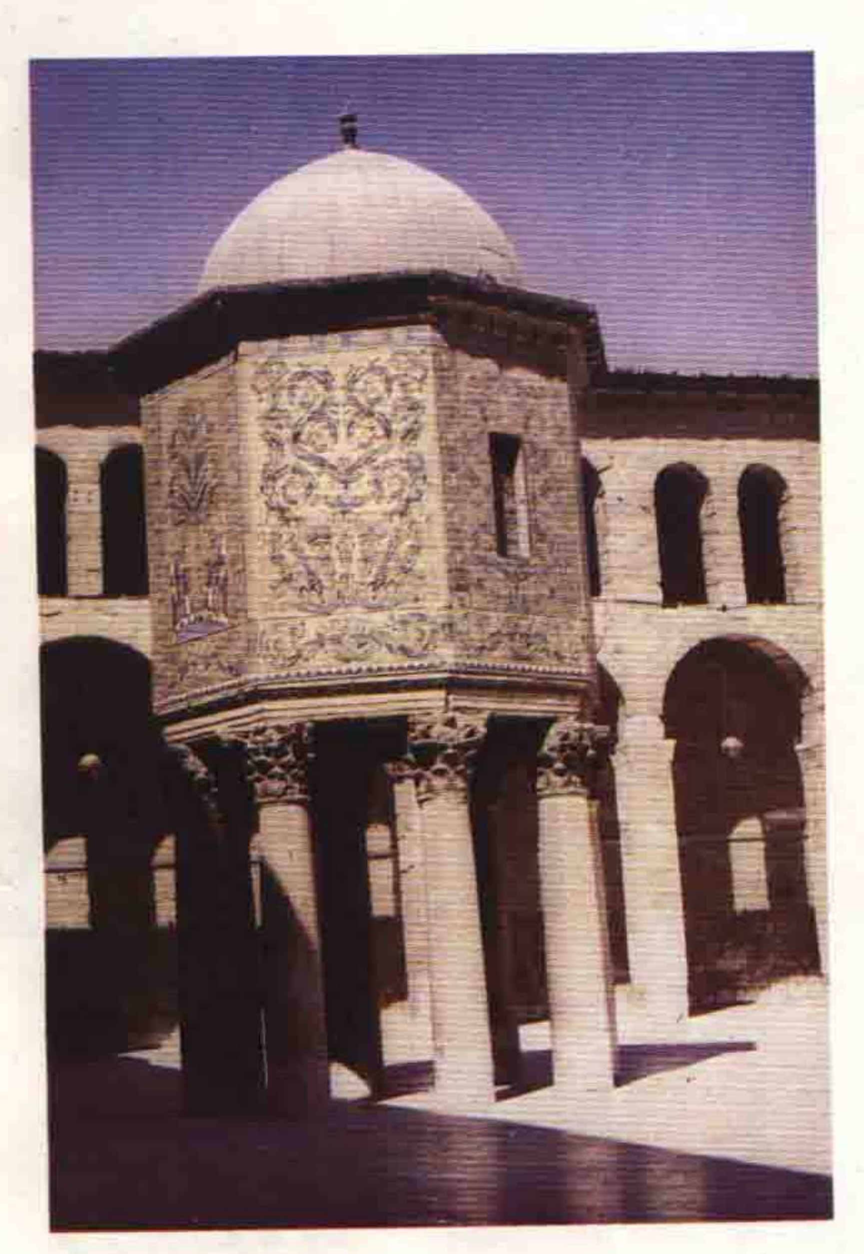
معنى ذلك: اننا امام فن، هو خارج افعال الانسان، وخارج واقع الطبيعة وظروفها واوضاعها. وهما الموضوعان الاساسيان، اللذان تناولهما تاريخ الفن، منذ الحضارات الاولى حتى الحضارات الحديثة.

معنى ذلك، انه ليس ثمة خبر، او رواية، او تأريخ، او حادثة، او صراع، او تعليق او وصف. وبالتالي ليس ثمة بوح بمشاعر وعواطف، كمشاعر الفرح، واليأس، والبهجة، والاسف، والامل، والحماسة...

معنى ذلك اننا امام فن، يسقط عنه المكان والزمان.

لقد أرخت وروت ووصفت وباحت فنون مغاور ما قبل التاريخ، ومقابر الفراعنة المتحفية، واسوار، وابراج شواطىء البحر المتوسط، وضفاف وادي ما بين النهرين، للانسان وللطبيعة، في شتى تفاصيل تجلياتهما في الزمان والمكان.

روت فنون المغاور عن علاقة الانسان بالطبيعة. عن الصيد،





■ (فوق) نموذج من الفسيفساء التي تزيّن الجامع الأموي في دمشق، وهي هنا على جدران بيت المال الموجود في صحن الجامع - ترميم حديث ■ (تحت/ الى اليمين) نموذج من الزجاج الملون الذي تميزت به المساجد العثمانية. من زجاج جامع السليمانية في استانبول - تركيا، القرن ١٦ م ■



هامش (١)

مع اللوحة الحديثة، رَفَع النقد الحديث مجموعة من الشعارات، شكلت الردَّ على قيم وشعارات اللوحة الكلاسيكية، كاشارته الى ان اللون كائن حي، وان الشكل لغة، او ان الشكل هو المضمون، وان اللوحة عالم مستقل بذاته، فاتحاً للجمهور الجديد اساليب، ومناهج، وطرقاً اخرى، لتقويم العمل الفني وتذوقه. ومعيداً، بوحي هذه الشعارات، قراءة فنون الحضارات القديمة. لقد ردد اكثر من فنان معاصر ان لوناً متفجراً، او تشكيلا متيناً، هو اكثر تعبيراً عن حرب او ثورة، من اللوحة ذات الموضوع المباشر، او التي ترصد مظاهر الأحداث، ومنذ البداية، بدا واضحاً سعي الفنان التشكيلي الى التفرد بلغة تستقل عن لغة الشاعر او الأديب او السياسي.

وصراع البقاء. وأرخت جدران مقابر الملوك سيرة الانسان من مهد الولادة الى قبر الخلود، ونحتت حضارات الماء ملوكها وابطالها، واساطيرها، وشرائعها، وانتصاراتها، وزينتها، وجميعها حددت المكان، وحسبت الزمان.

انما بعض اتجاهات الفن المعاصر، اسقطت الموضوع، كعنصر اساسي من عناصر العمل الفني الجوهرية، واقامت العمل الفني، ابداعا بلا موضوع.

نحن نستطيع الان، مع الفهم الفلسفي للفن الحديث، ان نحرر العمل الفني من الموضوع، سواء أكان هذا الموضوع، هامشيا انيا، أم من الموضوعات الانسانية الكبرى، وان نقيم في الوقت نفسه، التوازن بين عناصر العمل الفني كعناصر مستقلة قائمة بذاتها، قادرة ان تعطي العمل الفني نفسه استقلاليته كلغة قائمة بذاتها ايضا.(١).

الفن الاسلامي، ردد ذلك وحققه، وقال بذلك ونادى به، قبل اكثر من عشرة قرون، متجاوزا في الوقت نفسه، القاعدة الابداعية الذهبية، التي قالت بالتوازن، بين الموضوع والشكل، بين الصورة والمعنى، كالتوازن القائم بين الجسد والثوب.

يبدو ذلك واضحا كل الوضوح، في جميع انواع الفن

الاسلامي والوانه، من خط ونقش، ورقش، وزخرفة، ونسج، وعمارة، وحفر، حيث لا يشكل الانسان في مواجهته اليومية لذاته ولغيره، من انسان، وطبيعة، وحيوان، واحداث، موضوع العمل الفني.

ولا نستطيع ان نأخذ بجدية، الانسان والطبيعة، كما هي مرسومة في المنمنمات، او بعض الرسوم العربية الاسلامية، كموضوعات تؤرخ للانسان وتصف الطبيعة. فلا يحضر هذا الانسان في هذه الرسوم، في لحظاته اليومية. لحظة فرحه، او انتصاره، او المه، او بطولته، بل هو



■ (فوق/ الى اليمين) جانب من داخل جامع السلطان احمد في استانبول المعروف بالجامع الأزرق. والذي يجمع العديد من أنواع الفن الاسلامي كفن الخزف والزجاج والسجاد إلى فن العمارة، ويبدو منبر الجامع (تحت/ الى اليسار)، وهو من الرخام المحفور والمزخرف ـ تركيا، ١٦١٦ م ■

يحضر كرمز للانسان. انه انسان كإسم فقط، قابل في الوقت نفسه، بان يسمى بكل الاسماء. وتحضر الطبيعة، كرمز للطبيعة ايضا، فتكون الشجرة كل الاشجار، والجبل كل الجبال، والغيمة كل الغيم. انهما انسان العمل الفني نفسه وطبيعته، لا انسيان المجتمع وطبيعة البيئة.

مناقشة الموضوع في المنمنمات

سريعا ما يتراجع الموضوع الذي قد توحي المنمنمات انها تعالجه، كموضوع مجنون ليلى، او موضوع الصيد، او الأحتفال، او العيد، او الحرب وما الى ذلك عندما نتأمل هذه المنمنمات، تأملا فنيا دقيقا. فتأملا بسيطا للمجنون، يكشف ان الفنان قد اعتنى بثوبه وزخرفة هذا الثوب اكثر بكثير من اعتنائه بالوجه وتعابير الوجه، كما انه اعتنى برسم تفاصيل الوجه من عيون، ولحية، وشوارب، وحواجب، عناية تبرز التقنية والمهارة، اكثر بكثير من اعتنائه بتحميل هذه التفاصيل من التعابير العاطفية او النفسانية.

وسريعا ما يبدو ان وجه المجنون يشبه معظم الوجوه التي قد تتضمنها المنمنمة نفسها او منمنمة اخرى. اذ يتضح لنا ان هذا الوجه، ما هو الا حجة فنية، كونه يتشابه وحالة الشاعر العاشق، او الامير الحاكم، او المغني، او العازف، او الراقص.

■ (الى اليمين) محراب المسجد الصغير في قلعة محمد علي في القاهرة. هو من الرخام المعشق - القرن ١٩ م ■ (في الوسط) بركة ماء تتوسط داخل الجامع الأخضر في بورصا - تركيا ■





وتأملًا سريعا ايضا للأشجار التي تتضمنها المنمنمة يكشف لنا ان هذه الأشجار لا تحاكي اشجار الطبيعة نفسها، بل هي اسلبةٌ لها، ومزيد من التأمل يكشف لنا ان هذه الأشجار مرسومة بنظام هندسي يتكرر من جهة الاغصان التي تتقابل او تتقاطع بنظامية دقيقة، ويتكرر من جهة الاوراق، او الثمار،

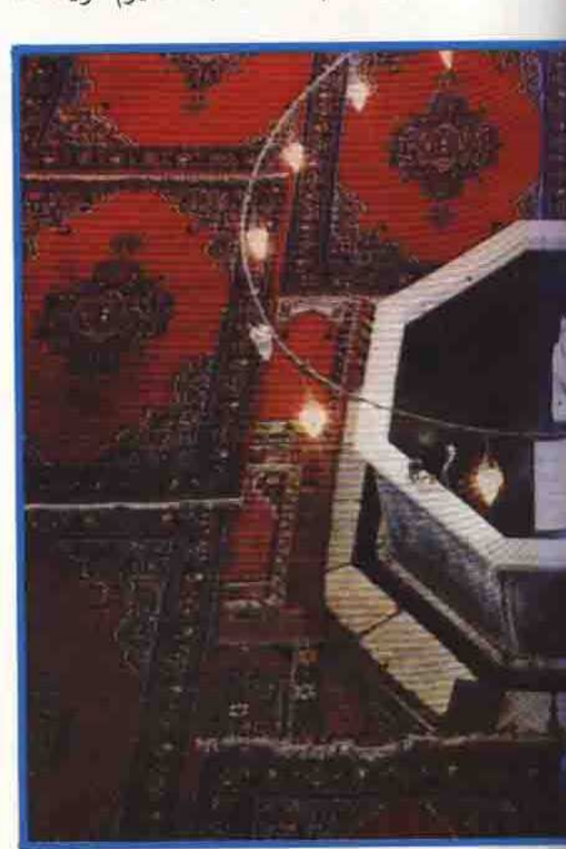
حيث تتحول الشجرة الى مجموعة من الوحدات الهندسية المتكررة ضمن منطق رياضي او منطق هندسي واضح.

وتأملًا بسيطا للغيوم التي تتردد دائما في المنمنمات محددة الحدود الفاصلة بين الأرض والسماء يكشف ايضا انها لا تشبه الغيوم وليست حدا فاصلا، بقدر ما هي تشكيل يتكرر ايضا ضمن نظام شكلي يقترب من منطق الخط العربي اكثر بكثير من اقترابه من منطق تشكل الغيوم.

وهكذا، فعندما تنتقل العين الى الصخور، ومن ثم الى الاحصنة او الحيوانات والطيور الكثيرة المختبئة هنا وهناك، يكتشف المرء ان زخرفة بردعة الحصان، وتلوينه اهم بكثير من صفاته كحصان جامح او غاضب او جريح، وكذلك بالنسبة الى باقي العناصر، فالصخور قد تتحول مرارا الى ما يشبه الوجوه والغزلان والبط، والحمام، وما الى ذلك من حيوانات وطيور، سرعان ما تتحول الى الوان، وخطوط، تنسجُ هذا المهرجان اللوني، او هذا النظام الخفي في ملء

■ (الى اليسار) محراب من الخزف الملون والمزخرف. يتفرد بإعتماده على الشكل المستطيل بدلا من طراز المحراب المقوّس الشائع. كذلك يتفرد بالخط الثلث الذي يؤطره لدقته وبراعة تركيبه، وبزخرفته وتلوينه - ايران، النصف الثاني من القرن ١٥ م ■





المسافات والفراغات. وهكذا لا تعود المنمنمة في تشكيلها ومنطقها الفني، تابعة للموضوع سواء أكان هذا الموضوع المجنون وعشقه، ام الصيد ومغامرته، او الأحتفال واعلامه، بل نراها تتشكل ضمن منطق فني اخر هو منطق التلوين والتشكيل الهندسيين لتتحول الى عالم غني ومعقد من الألوان والأشكال والخطوط والتقنيات والمهارات، تشكل جميعها في النهاية، موضوع العمل الفني الحقيقي وغايته الابداعية. (٢)

تقويم غياب الموضوع

كيف يمكن اذن، تقويم هذا الغياب وفهمه؟ هل هو نقص؟ هل هو اهمال سلبي؟ هل هو عن قصد ايجابي؟

كان من الممكن، حصر الفن الاسلامي، لاسقاطه موضوع الانسان في افعاله، والطبيعة في صفاتها وواقعها، ضمن الفنون الصغيرة، او ضمن الفنون التزيينية، التي عرفتها معظم فنون الحضارات، التي سبقت الحضارة الاسلامية. واعتبار هذا الفن نوعا من الاتجاهات الفنية، يشكل هامشا، ضمن التوجه الابداعي الانساني العام، كما فعل الكثير من مؤرخي الفن ونقاده، عندما وصفوا الفن العربي الاسلامي بأنه فن زخرفي يقع ضمن الفنون الصغيرة.

الا اننا لا نستطيع القبول بذلك، عندما نقف ازاء الفن الاسلامي، كفن هيمن، وانتشر، وفرض حضوره، في قارات وبين شعوب ووسط بيئات مختلفة، من الصين حتى الاندلس، بطريقة واسلوب مدهشين.

إنه لامر يدعو الى التأمل العميق والدهشة معا، عندما نعترف بحضور الفن الاسلامي وهيمنته عند الشعوب التي عرفت فنونا مختلفة ومميزة، كفنون الشرق الاقصى، وفنون آسيا الوسطى، قبل اسلامها، وفنون مصر، وفنون الجزيرة العربية السابقة لرسالة نبيها.

ومنذ البدء، تبدو الاراء التي تؤكد ان غياب الموضوع في الفن الاسلامي، غياب يفرضه تحريم الدين للتصوير، آراء قلقة وغير منطقية لحاجتها الماسة الى حجج اقوى من الحجج التي ترتكز عليها، والمستنبطة من بعض الاحاديث، او تلك المعتمدة على مواقف بعض الفقهاء.

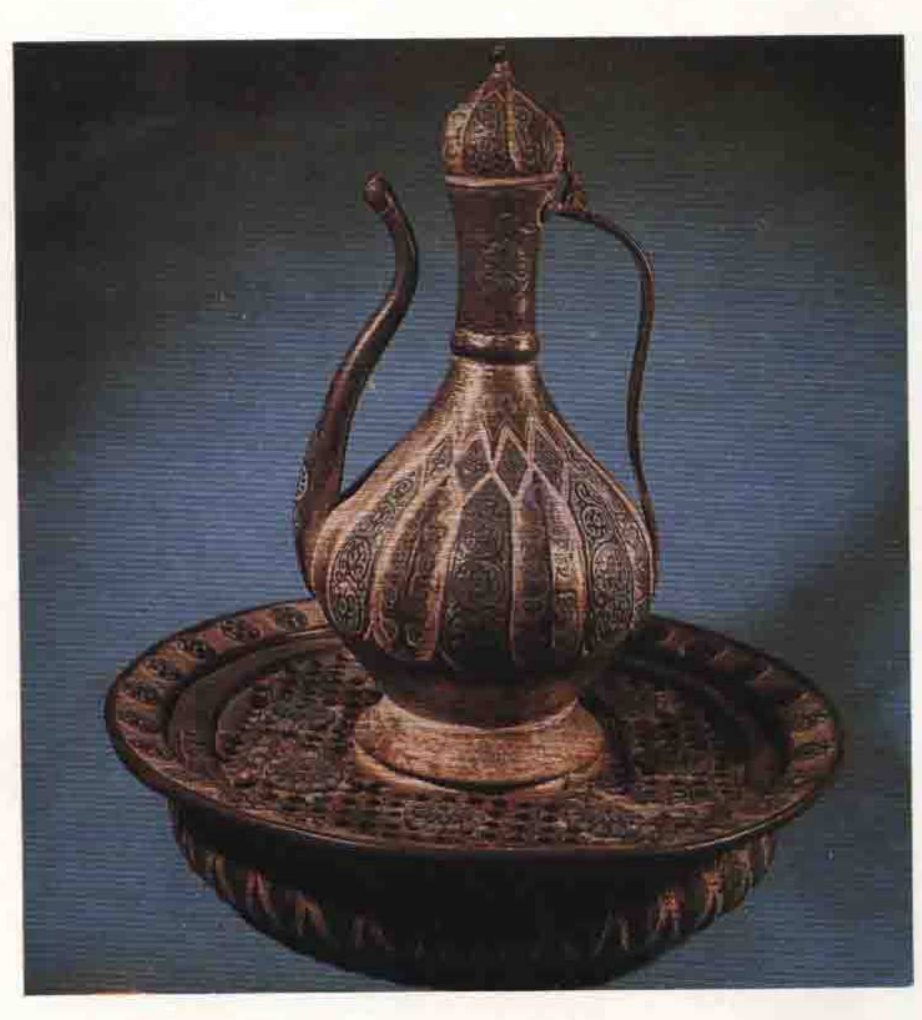
من جهة ثانية، لا تكفي مقولات الفن الحديث، لفهم غياب الموضوع، عن الفن الاسلامي، وتقويم هذا الغياب انطلاقا من هذه المقولات، على الرغم، من عمق فلسفتها وقوة اقناعها، صحيح ان الفن الحديث الغى الموضوع من قاعدة الابداع الذهبية، فاجاز للعمل الفني بان يتم بعيدا عن موضوع افعال الانسان، وبعيدا عن موضوع مظاهر الطبيعة، واقام في الوقت نفسه، توازن القاعدة، بان يكون هناك شكل ومضمون، بدل الشكل والموضوع، جاعلا من الشكل الفني بحد ذاته مضمونا..

هامش (٢)

يميز الناقد الكسندر بابا دو بولو، في نظريته الملفتة عن جمالية الرسم الاسلامي، بين مظهرين اساسيين لفن المنمنمات: ما هو مصور كالمشهد الروائي او الحربي، او الغرامي، ويسميه: «العالم الممثل» **تمايزه عن عالم الواقع، وبعده عن محاكاته، وبين الأسلوب الذي يتحقق عبره هذا العالم، ويسميه:** «العالم المستقل للأشكال» **وفي هذا العالم وحده، كما يؤكد بابا دو بولو، يكمن سر جمالية فن المنمنمات.**

يقول في هذا الصدد: «يخضع العالم المستقل للأثر الفني لما نسميه «منطق الاشكال» ونقصد، بالعبارة في معناها الواسع، الضرورة المجردة والمستقلة لوجود علاقات للخطوط فيما بينها، وفي معنى ادق، نقصد العلاقات المنطقية الحقيقية، اي التي يمكن ارجاعها الى بنية عقلية مضبوطة كالاخراج، والتضمين، والتماثل، والتضاد والقياس، والمجموعات الهندسية الجزئية للوحدات الزخرفية المكونة لبنى قابلة للعكس. والمجموعات الطوبولوجية الصدفوية غير الهندسية، والعلاقات بين المجموعات المرتكزة على تماثل عناصرها او تشابهها او تضادها، او على قابليتها للعكس الخ... اما في ميدان الألوان، فان مجرد وجود مساحات متجانسة، ذات حدود واضحة، يؤدي الى ايجاد علاقات متاخمة، وحدود، وتجاور، الخ... كما قد نجد النظام الموضوعي نفسه للعلاقات الطوبولوجية...

وما يميز نظرية بابا دو بولو، هو اشارته الى ان «مجموع هذا العالم المستقل تضبطه وتنظمه هياكل رياضية كبرى تتردد في بادى الامر بين المنحنيات الجيبية والدوائر واللوالب او الرقش. لتنتهي بانتصار النوعين الاخيرين بخاصة اللوالب. ويمكن القول بالنسبة الى هذه الهياكل الرياضية، انها لا تمثل ثوابت موضوعية فحسب، بل انها تبرز من خلال تدقيق تجريبي حقيقي، يخضع في رأينا لأدق متطلبات التحري العلمي.



■ لكن وإبريق للوضوء. نحاس مطروق وملون - تركيا، القرن ١٨/١٧ م ■

الا ان مقولات الفن الحديث، مقولات ترجع في دوافعها وفلسفتها واسبابها غير المباشرة، الى التطور الذي شهدته المجتمعات الاوروبية مع الثورة الصناعية، ومع التحولات الفلسفية والثقافية والاجتماعية الكبرى... والتي لا بدّ لنا من العودة اليها لتلمس المنطق الذي ادى الى الثورة الفنية الحديثة...

العودة الى العلاقة بين الفن والدين

إن الطريق الأكثر صوابا لفهم غياب الموضوع، هو في العودة الى تلك العلاقة الحميمة والخاصة، بين الفن الاسلامي، وبين الدين. بخاصة، لحظة نتلمس ان وراء هذا الغياب موقفا جماليا او فلسفيا متكاملا، وليس اسبابا ظرفية او شروطا سلطوية، تختلف مع تبدل السلطة او تغير الظروف.

لقد تمت ولادة الفن الاسلامي، اول ما تمت، في المسجد. واذا جاز لنا القول، فقد تمت في «الكعبة» المكرمة، قبلة المسلمين، المؤمنين في جميع اقطار العالم وجهاته. واذا كنا، نستطيع اليوم، اعتبار الجامع، او المسجد، متحف الفن الاسلامي،

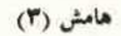
الا اننا لا نستطيع نسيانه كمكان للصلاة، وكركن اساسي من اركان الدين.

فاذا كان فن الخط، قد تجلى، اول ما تجلى، في المصاحف وفي العمارة الدينية، فان طُرق العبادة، واساليب الصلاة وشروطها، من وضوء وسجود وذكر وتسبيح، وما الى ذلك، قد دفعت وظائفية الفن الاسلامي، لأن تتجلى في سجاجيد وسجدات خاصة للصلاة، ومحاريب ومنابر ومآذن، ومشكاوات، وشمعدنات، ومصابيح لأنارة بيوت الصلاة، ومحافظ وكراسي للمصاحف، وساعات وبوصلات لمعرفة



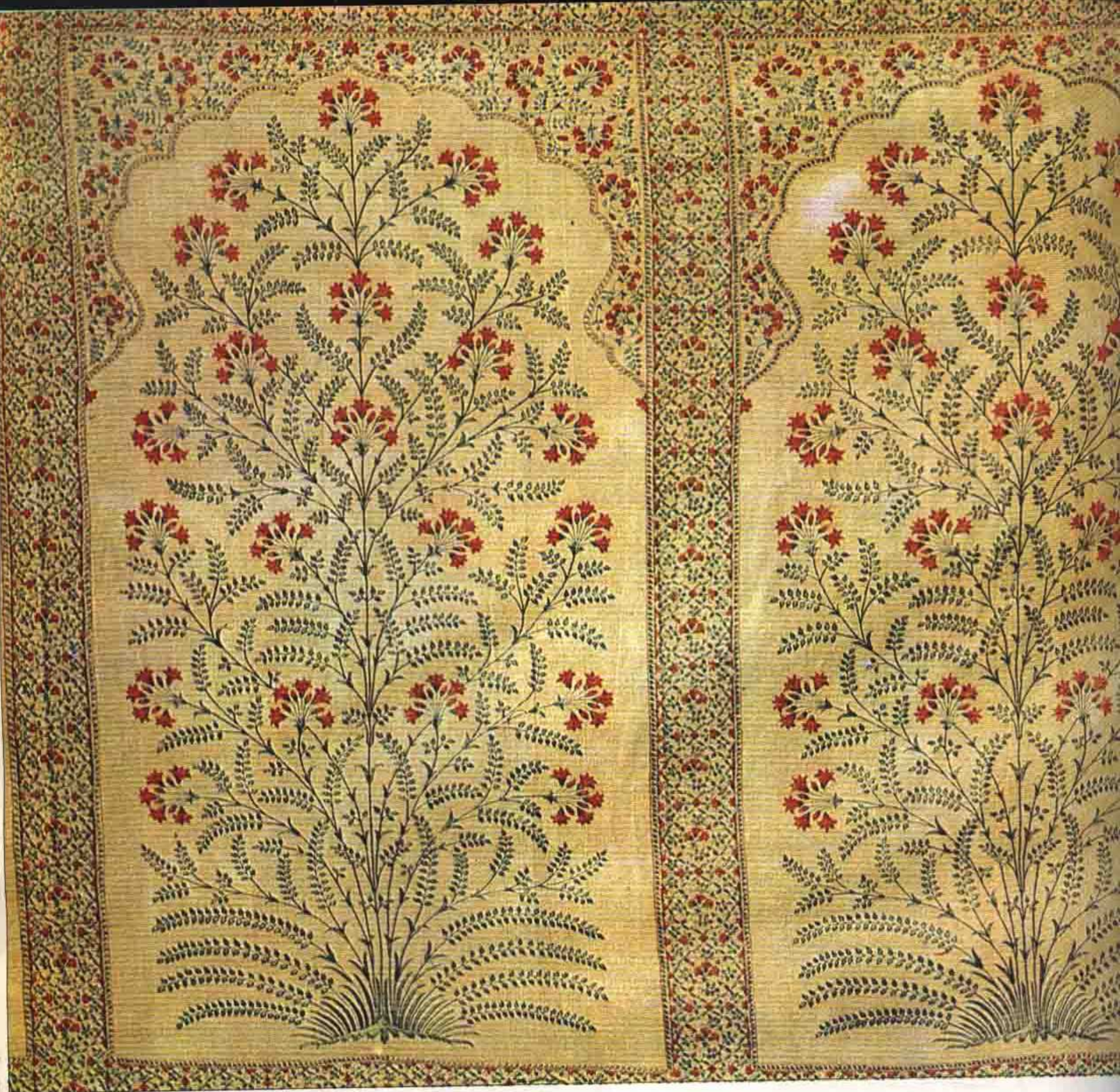


■ (الى اليمين) سجادتا صلاة محرابيتان. تتميز العُليا منهما بتصميم محرابها وزخرفة تطريزها - تركيا أو ايران، القرن ١٧ م. أما السفلى فعلى اسلوب القرن ١٨ م في التطريز - تركيا، متحف توب كابي، استانبول ■



هامش (٣)

على الرغم من ان الاثار الفنية الاسلامية، التي يضمها متحف «توب كابي» في استانبول، موزعة على حسب الأنواع في اجنحة مستقلة: جناح الخزف، السجاد، الخط، الخ... فان المتحف يضم جناحا خاصا باسم «الأدوات المستعملة في العبادات الاسلامية». وفي معرض الفنون الاسلامية الضخم، الذي اقيم في استانبول عام ١٩٨٣، والذي اتبع طريقة المتحف في توزيع معروضاته، خصص معرضاً خاصاً حمل اسم «معرض الفنون المتعلقة بالعبادات». المتحف والمعرض ضما في هذه الأجنحة الخاصة، نماذج من السجاد والشمعدنات، ومحافظ وكراسي للمصاحف، واباريق وضوء وخُمُر وما الى ذلك من ادوات كانت تستعمل في ممارسة العبادة. بالاضافة الى تحف كانت توهب للضرائح العثمانية، على غرار ما كان يهبه المؤمنون للمساجد وما كان يقدمه المسؤولون من هدايا لأماكن العبادة في مكة المكرمة والمدينة المنورة.



■ جزء من سجادة صلاة محرابية، تتميز بدقة نسجها وتطريزها. - تركيا، القرن ١٨ م. متحف توب كابي، استانبول■

اوقات الصلاة واتجاه القبلة، وطاسات واباريق وخُمُرَ وسبحات وقماقم للوضوء والتستر والذكر والتعطر. وجميع هذه الأدوات، لم تتوقف عند حدود وظيفتها، بل سريعا ومنذ البداية، تحولت الى مجال للفن خطا وزخرفة ونقشا ونسجا وتكفيتا وتذهيبا(٣).

معنى ذلك ان الاسلام كدين، يسري منذ البداية، في عروق الفن الاسلامي ومسامه، اذا جاز لنا مثل

هذا الكلام. ولما كان هذا الفن لا يبشر، ولا يفسر، ولا يشرح تعاليم الدين، وشرائعه.. اي لا يشكل وسيلة مباشرة في خدمة الدين. بل يأخذ بفهم الدين للانسان وللعالم، ويترجم هذا الفهم الى فلسفة جمالية ينطلق منها، فاننا لكي نفهم غياب الموضوع عن الفن الاسلامي، لا بد لنا، من ان نرجع الى الفهم الديني للانسان وللعالم، والى الترجمة الفلسفية الجمالية لهذا الفن، لكي نستطيع ان نقوم غياب الموضوع، تقويما يجيء في مصلحة ابداعية هذا الفن وفرادته بين الفنون الاخرى.

إن عبقرية الفن الاسلامي، تكمن في هذا التماس المدهش، بين الفن والدين. فالدين يتحول في هذا التماس، الى مبادىء كلية، هي التي تحكم الوجود باسره، من انسان وفضاء وطبيعة وحيوان.

واذا اخذ متأمل الفن الاسلامي، بمبدئية الفهم الديني للانسان وللعالم، يتحول غياب الموضوع، عن العمل الفني، من كونه اشكالية فنية، الى كونه واحدا من المبادىء الجمالية، ومن المبادىء الفلسفية الجوهرية، في آن واحد.

إن غياب موضوع الانسان في افعاله، وغياب موضوع الطبيعة، من جهة هذه المبدئية، التي اشرنا اليها، هو ترجمة لغياب الانسان والطبيعة اصلا، ازاء الله الواحد الاحد. او ترجمة لوجودهما النسبي ازاء وجود الله المطلق. ان الله وحده هو الحي الباقي

■ (تحت) فانوس من الفضة، مزخرف ومخطط - تركيا، القرن ١٦ م. متحف مكتبة السليمانية في استانبول ■ (فوق/ الى اليسار) مشكاة زجاجية، مذهبة ومطلية بالميناء الملون (أزرق، اخضر، اصفر، احمر، وأبيض) خطط عنقها بآيات من سورة النور، ووسطها بألقاب لصاحبها كريم الدين، يبلغ ارتفاعها ٢٧,٥ سم، وقطرها ١٨ سم - بوسطن، متحف الفنون الجميلة، القرن ١٤ م ■ (تحت/ الى اليسار) شمعدان من النحاس المكفت بالذهب والفضة. صنعه محمد ابن حسن الموصلي في القاهرة عام ١٢٦٩ م. ارتفاعه ٢٢,٥ سم، وقطر قاعدته ٢٥ سم - مصر، متحف الفن الاسلامي في القاهرة ■





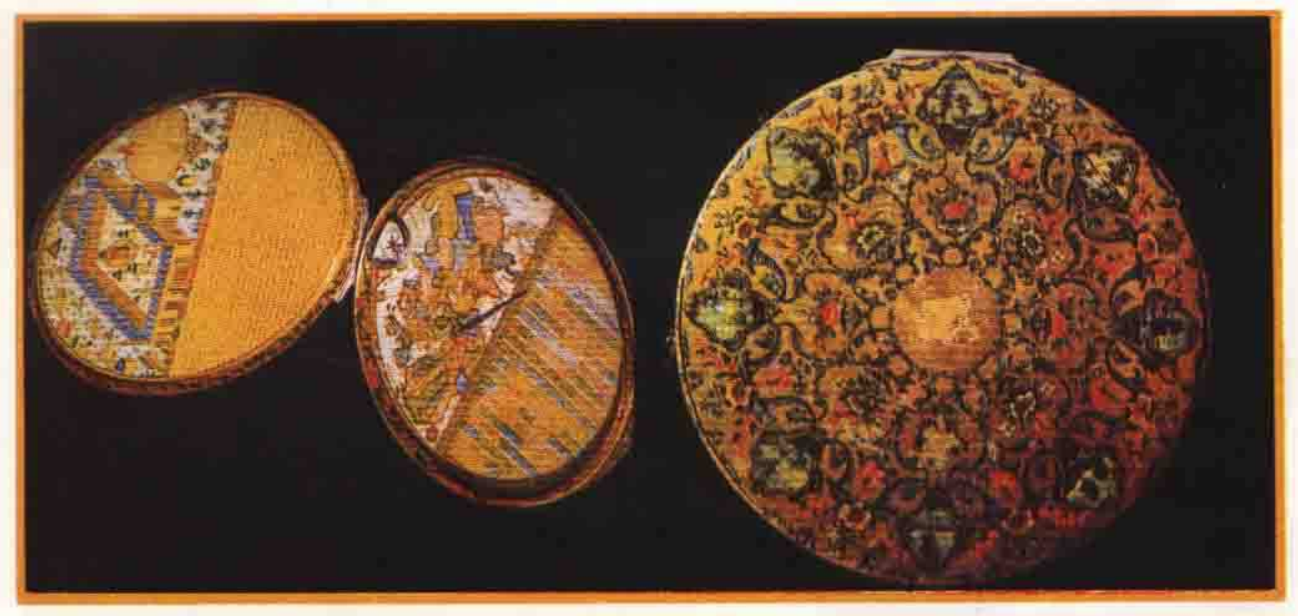


(ويبقى وجه ربك ذو الجلال والاكرام) و(كل ما عدا الله الى زوال) فالوجود الذي يشهد عليه الانسان، او الذي تشهد عليه الطبيعة، هو وجود عرضي، وبالتالي، فهو وجود ليشهد بدوره على الوجود الجوهري، الذي هو — كما يشير الدين — الله وحده.

الحاضر اذن هو الغيب. الجوهري اذن هو الغيب، الحي اذن هو الغيب، وما الوجود بانسانه وطبيعته وفضائه، الا الشهادة على هذا الحاضر المطلق، وهذا الجوهري المطلق، وهذا الحي المطلق.

الطبيعة والانسان من منظور ديني

يقوم الفهم الديني للانسان وللعالم، على ثنائية، هي ثنائية الغيب والوجود، الرب والعبد، ولا تقيم هذه الثنائية صراعا بين اطرافها، بل تقيم ارتباطا ينحدر من المبدأ القدري الالهي، او الوجود في هذه الثنائية هو: «عالم الشهادة» ازاء «عالم الغيب» والانسان في هذه الثنائية، هو العبد ازاء الرب. فالطبيعة في حيواناتها، ونباتها، ومائها، وطيرها، انما هي لتسبح، ولتشهد على وجود الخالق. وما الانسان في افعاله، وعواطفه وآماله، ومسيرته، الا ليشهد كذلك على المشيئة الالهية. فالله وحده خالق كل شيء، القادر على



■ بوصلة لتعيين اتجاه القبلة ومواقيت الصلاة. مع رسم لخريطة العالم الاسلامي في آسيا واوروبا وافريقيا الشمالية. كما يبدو في داخل غطائها، رسم للحرم الشريف مع نصوص دينية. والى اليمين غطاء البوصلة من الخارج، والمزخرف زخرفة هي مزيج من الأساليب الاسلامية مع الاساليب الغربية. وهو اسلوب برز في اواخر القرن ١٨ م، وهو تاريخ صنع البوصلة ■

كل شيء. والانسان العبد هو الشاهد...

(ألَمْ تَرَ أنَّ اللَّهَ يُسبِّحُ له، مَن في السَمَواتِ والأرضِ والطَّيرُ صُفَّـتٍ كلٌ قد عَلِمَ صَلاتَهُ وتَسبِيحَهُ واللَّهُ عَليمٌ بما يَفْعَلُونَ. (النور — ٤١)

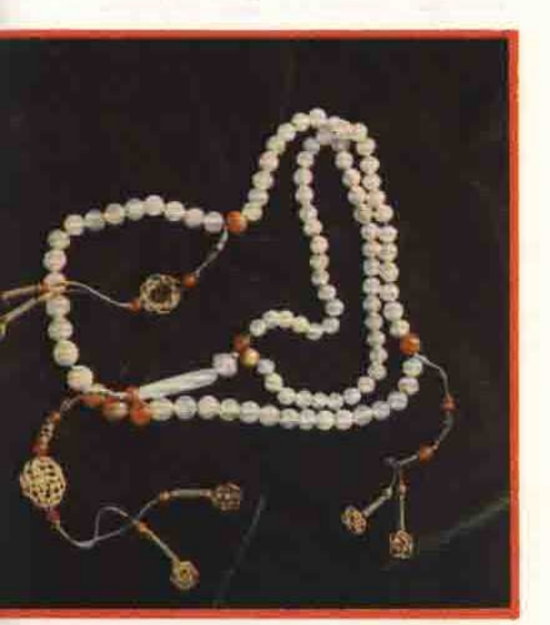
(قَالُوا أقْرَرْنَا قَالَ فَأشْهَدُوا وَأنا مَعَكُمَ مِن الشاهدين (ال عمران — ٨١)

من هنا يبدو الاهتمام بافعال الانسان، او بمظاهر الطبيعة، اهتماما بالعرضي والزائل، اي الاهتمام بالباطل.

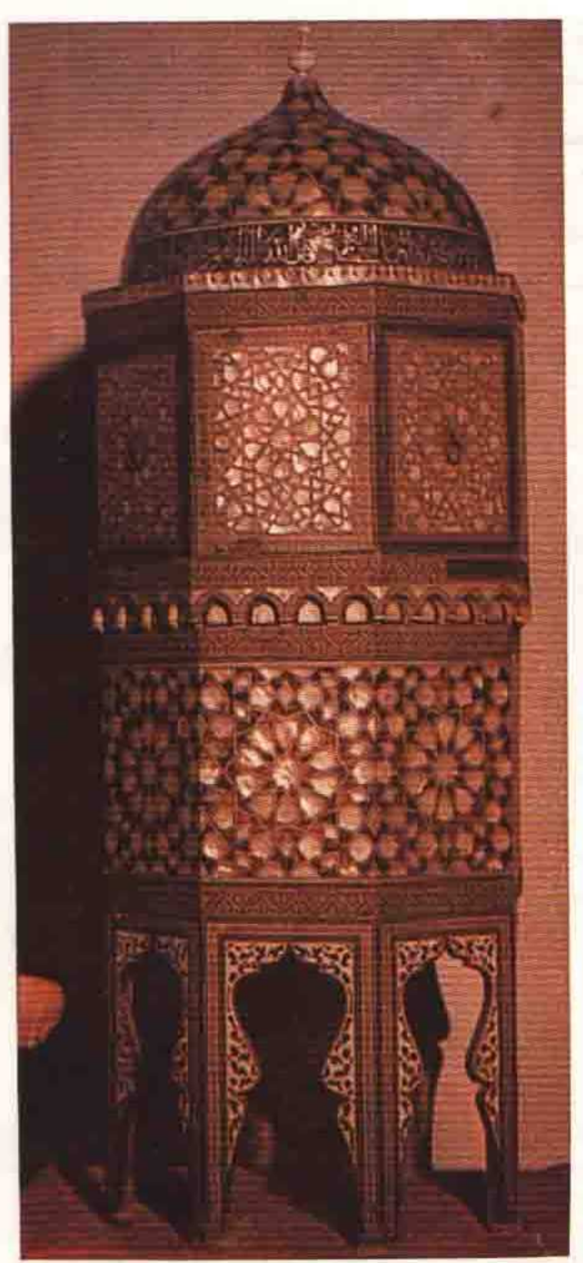
وعندما نكون امام فن حضر مع حضور الدين، وسعى منذ البداية، ليكون شاهدا عليه، نفهم لماذا لم يأخذ بالعرضي والزائل، اي لم يأخذ بافعال الانسان وبمظاهر الطبيعة، كموضوعات للعمل الفني.

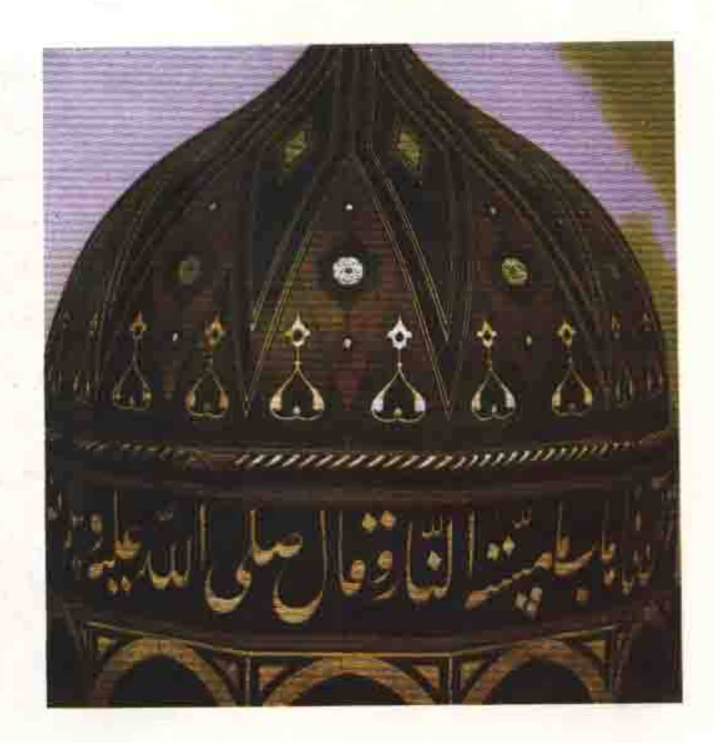
غياب الموضوع كمبدأ جمالي

اذاً، ليس غياب الموضوع نقصا في الرؤية الفنية، او هو، من قبيل الاهمال، او العجز، او من قبيل السلبية الفنية. بل على العكس تماما، ان هذا الغياب امر مبدئي فلسفي، وبالتالي فهو موقف فني وجمالي.

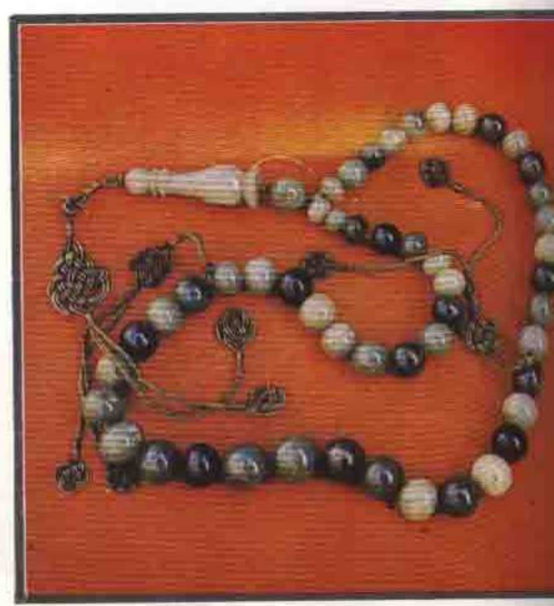


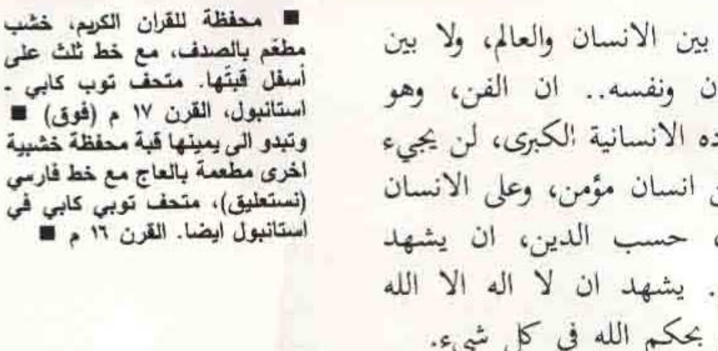
■ (تحت) مسبحة من حجر العقيق الأبيض والاحمر (الى اليمين)، واخرى من حجر اليشيم الأخضر والمعروف بحجر الجاد (الى اليسار). - تركيا، متحف توب كابي في استانبول. القرن ١٩ م ■





إن مبدأ العلاقة بين طرفي هذه الثنائية، ثنائية عالم الغيب وعالم الشهادة، هو الموضوع الذي سيكون بديل موضوع افعال الانسان، وبديل موضوع مظاهر الطبيعة.. اي المبدأ القدري الحتمي الالهي، فلن نشهد منذ البداية، على





■ محفظة للقران الكريم، خشب مطعّم بالصدف، مع خط ثلث على أسفل قبتّها. متحف توب كابي - استانبول، القرن ١٧ م (فوق) ■ وتبدو الى يمينها قبة محفظة خشبية اخرى مطعمة بالعاج مع خط فارسي (نستعليق)، متحف توبي كابي في استانبول ايضا. القرن ١٦ م ■

صراع بين الانسان والعالم، ولا بين الانسان ونفسه.. ان الفن، وهو الشهاده الانسانية الكبرى، لن يجيء الا من انسان مؤمن، وعلى الانسان المؤمن، حسب الدين، ان يشهد ويسلّم. يشهد ان لا اله الا الله ويسلّم بحكم الله في كل شيء.

إن الخطاط، مثلا، لم يكن عليه،

■ ثلاث مناضد لقراءة القرآن الكريم. الأولى (الى اليمين) صغيرة يظهر فيها التأثر بالزخرفة الأوروبية. والثالثة (الى اليسار) من الـخشب المطعـم والملـــون. والمنضدتان محفوظتان في متحف توب كابي ـ استانبول، وتعودان الى القرن ١٩ م. أما الثانية (في الوسط) فمحفوظة في مكتبة السليمانية (استانبول ايضا) وهي مصنوعة من الخشب المطعم بالصدف والعاج. وتعود الى القرن ١٧ م ■

قبل ان يبدأ بالتخطيط، رفع كل الهموم والعواطف والظنون عنه، حتى يصفو ويتهيأ للتخطيط، بل كان عليه ان يقوم بفرائض الدين، من وضوء وصلاة، حتى يجيء خطه خطا سليما، وجميلا وحسنا.

يشير ابن البواب، الخطاط المؤسس، بوضوح في رسالته عن الخط العربي، الى ضرورة التفرغ الكلي لصناعة الخط والتسليم لمنطقها الخفي.

يقول عن صناعة الخط: «**لا تسمح ببعضها، الا لمن آثرها بجملته، واقبل عليها بكليته، ووقف على تأليفها سائر زمنه، واعتاضها عن خله وسكنه. لا يؤاسيه حيادها، ولا يغمره انقيادها... حتى يبلغ منها الغاية القصية...)**».

اذاً، ليس ثمة صراع، بل ثمة ايمان، وعندما يلغى الصراع، تلغى بالضرورة العواطف والمشاعر والاحداث والاخبار، اي يلغى الزمان. فالمسيرة الدينية، ليست مسيرة انسانية زمانية ملحمية، بل هي مسيرة روحية الهية. والايمان ليس هدفا يمضي اليه الانسان، ولا هو المكافأة التي يحصل عليها. بل هو الزاد وهو الخطوات التي تقوده الى الشهادة والتسليم.

ان سقوط الزمان، وبالتالي سقوط المكان في مثل هذا الموقف، الديني، هو من المبادىء الدينية التي يأخذ بها الفن الاسلامي كمنطلقات جمالية فلسفية. فالمبدأ الديني يشير



بوضوح الى اللازمان: **(ان يوما بعين ربك كألف سنة مما تعدون)** و **(يبقى وجه ربك ذو الجلال والاكرام)** اي انه يجعل من الظاهر وهما وعرضا وحجابا لجوهر هو المطلق.

إن السؤال الاصعب الان، هو: كيف يمكن لنا، اذا فتحنا باب الاجتهاد، وباب التأويل، وباب التخيل، ان نقرأ الموضوع — البديل، الذي أخذ به الفن الاسلامي، عوضا عن موضوع افعال الانسان وموضوع مظاهر الطبيعة؟

ثنائية الغيب والوجود

إن القاعدة الذهبية للابداع في هذا الفن، حين تسقط عنها الموضوع كعنصر جوهري، تقيم مكانه، المبدأ. فتصبح قاعدة الابداع الذهبية شكلا ازاء مبدأ. فالمبدأ هو الموضوع، وهو بالتالي المضمون، اي هو المعنى، وهو الجسد، وهو اخيرا الهدف الذي يسعى اليه هذا الفن. والمبدأ هنا، مبدأ كلي، مبدأ وجودي، تسري احكامه وقوانينه على الوجود بأسره، انسانا وطبيعة.. اي انه مبدأ خفي غير مرئي، اذا لم نقل انه مبدأ غيبي مطلق.

العمل الفني الاسلامي، يقيم بدوره ثنائية على غرار ثنائية الغيب والوجود، الرب والعبد. اي انه يقيم ثنائية الظاهر والخفي. المرئي وغير المرئي. فالغيب والخفي وغير المرئي هنا، نظام هندسي رياضي كلي وشامل. والظاهر هنا، هو اشكال، وخطوط، والوان، ورموز، تشهد بدورها على النظام الخفي الذي





يحكم مسيرتها، ويحكم علاقاتها، ويتحكم بمصيرها. واذا اخذنا بثنائية الغيب والوجود الدينية، فان المطلق في الفن الاسلامي، هو، غير المرئي. اي هو هذا النظام الهندسي الرياضي الذي يتحكم بالأشكال والخطوط(٤).

إن على الاشكال، وعلى الخطوط، وعلى الالوان، وعلى الدوائر، وعلى المثلثات، وعلى المربعات، وعلى النقاط، والتي تشكل عناصر العمل الفني، وبالتالي، التي تشكل عالم الشهادة، اي عالم الظاهر، ان تنهض وان تمضي، وان تتلاقى، وان تنفصل، وان تتحد، وان تتقاطع، وان تتقابل، وان تتوازى، وان تتساوى، حسب

هامش (٤)

يقدم «تيتوس بوركهارت»، الناقد المتخصص بالفنون الاسلامية، منهجاً جديداً وخاصاً في قراءة وفهم هذا الفن، يقترب من منهج الثنائية التي نشير اليها، وان كان سمى ثلاثة عناصر جوهرية. او اضاف عنصر الروح الى عنصري الظاهر والباطن.

يقول في كتابه، «الفن الاسلامي لغته ومعناه» «ان الفن الأسلامي مثله مثل الفنون المقدسة، هو ثمرة التأمل العقلاني الأصيل، او الرؤيا الروحية للعالم او لحقيقة ما وراء الكون. وهذا لا يتأتى إلا عن طريق الخروج بالفن الاسلامي من عالم المنظور والحس، الى عالم الرمز والحدس».

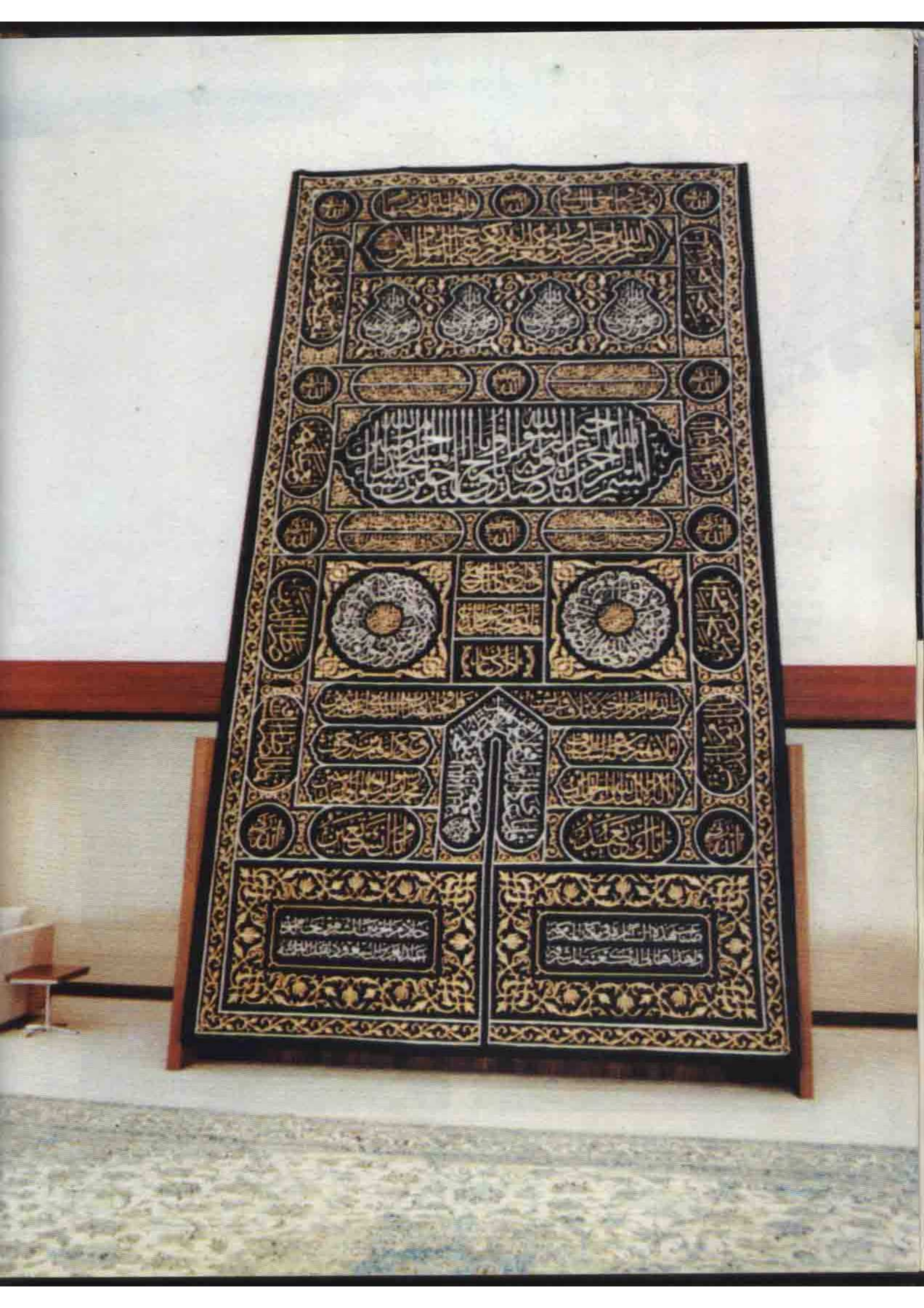
يضيف: «وبفضل هذه الاضافة المنهجية يصبح للفن الاسلامي ـــ في تصورنا ـــ ثلاثة ابعاد ينبني الواحد منها على الآخر في تدرج منطقي، هي: ظاهر، وباطن، وروح، **فالظاهر يمثل الشكل الخارجي والمساحة والكتلة، ومجالها الوصف والتاريخ، والباطن هو ما يوحي به هذا الظاهر من مشاعر نبيلة مثل: الأصالة والصدق والتضحية وغيرها من المثاليات، مما يدخل في علم الجمال، واخيراً تأتي الروح لتكشف، عن طريق الرمز، كنه كل ذلك كانعكاس للحقائق السماوية على الأرض، بل ولما وراء ذلك من الحضور الألهي نفسه: حقيقة كل شيء، ومجال ذلك هو العلم اللدني، اي العلم الألهي ـــ على المختارين من اصحاب النورانية، من: الأنبياء والصديقين والأولياء».**

■ خماران مطرزان يعودان الى القرن ١٩ م. ويتميز اولهما (الى اليمين) بتطريزه بخيط القصب والأحجار الكريمة ـ تركيا، متحف توب كابي في استانبول ■

■ محفظتان من قماش لحمل القرآن الكريم معروضتان في متحف توب كابي في استانبول. وقد طرزت اولاهما بخيط صوف (الى اليمين) بينما الثانية بخيط قصب (الى اليسار)، القرن ١٩ م ■







النظام الخفي الذي نسلم به ونشهد له منذ البدء. فلا عفوية هنا، ولا اعتباطية، ولا مصادفة.

النظام الخفي كمبدأ جمالي

والنظام الخفي الذي نتحدث عنه، هو النظام غير المرئي، وهو نظام معقد ومغلق، لانه نظام كلي ومبدئي. اي انه نظام ينطبق على الجزء، وينطبق على الكل، بحيث يمكن تكراره في اكثر من مجال، انه نظام هندسي رياضي، هو جوهر الهندسة والرياضيات، لانه يجيء كترجمة للنظام الكوني الذي يحكم الوجود بأسره، من انسان ونجوم وكواكب واشجار(٥).

إن الماء الذي يتفجر من النبع، يتحكم به نظام خفي، سيقوده من النبع الى النهر، الى البحر، الى الغيم، الى الارض، الى النبع مرة اخرى.

هكذا فان النقطة التي تمشي نحو الخط، والخط الذي يمشي نحو الدائرة، والدائرة التي تدور حول



■ جانب من كسوة الكعبة الشريفة التي تحاك عادة من نسيج المخمل. وتطرز وتخطط بخط الثلث بخيوط القصب المفضضة والمذهبة في مصر. وقد صنع هذا الجانب خصيصا للجناح الملكي في مطار جده الدولي عام ١٩٨٠ م (الصفحة الاولى/ الى اليمين) ■ (فوق وتحت) تفصيلان من الآيات القرآنية التي تزين كسوة الكعبة الشريفة ■

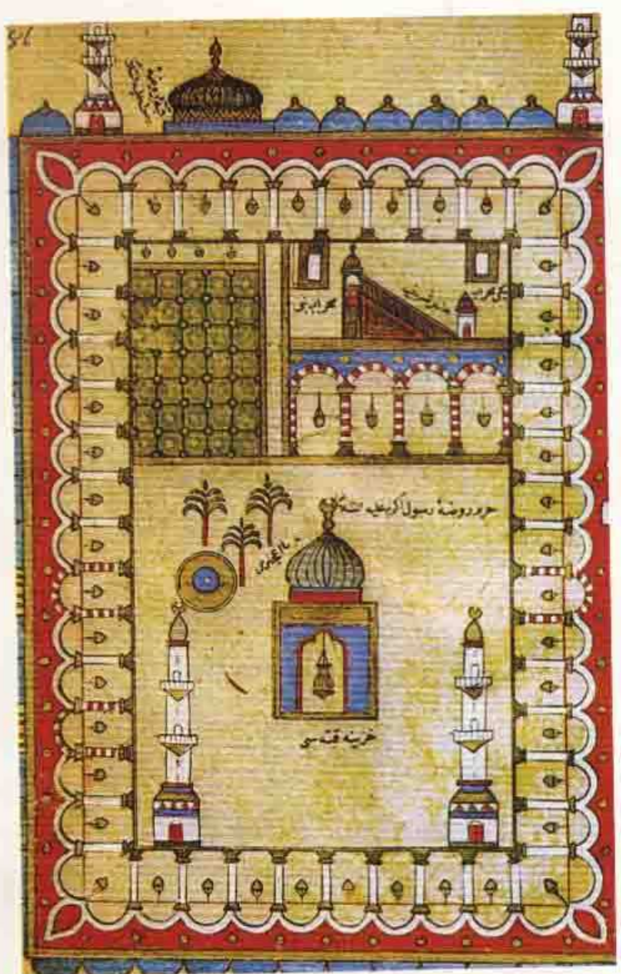


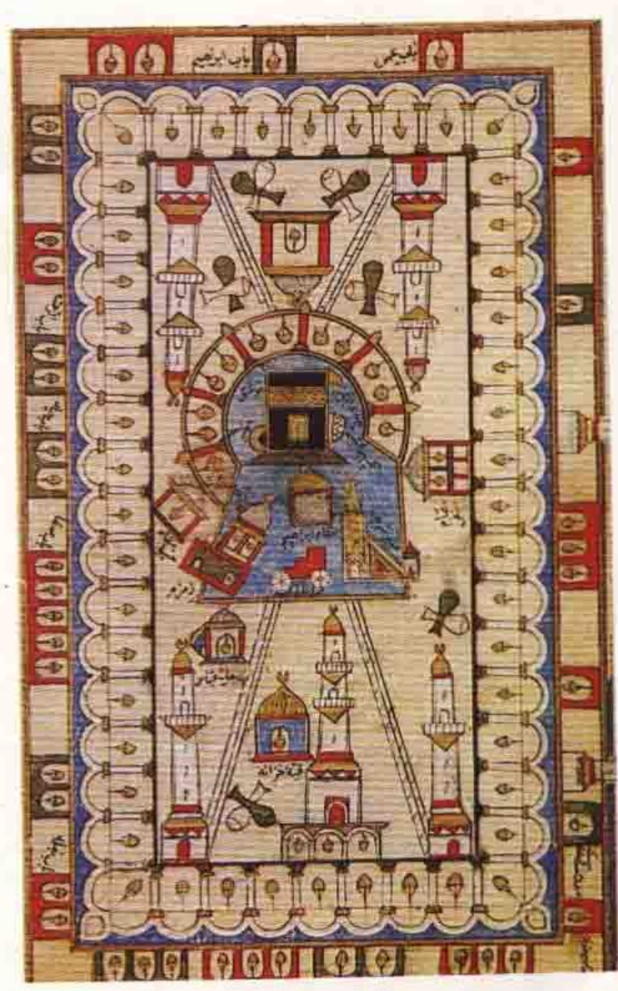
هامش (٥)

في البحث عن مصادر الفن الاسلامي، كثيراً ما توقف بعض الباحثين عند الطبيعة من ثمارٍ وازهار البيئة المحيطة بالمسلمين كمصادر وحي للهندسية التي تتحكم بالزخرفة. او بعناصر واشكال العمارة الاسلامية. وعلى الرغم من صحة هذه الآراء، الا انها تبقى جزئية وتفصيلية. فلم تكن النظامية الواضحة في اوراق النبات والاشجار او النظامية الواضحة ايضا في داخل الثمار هي مصدر الوحي، بل كان مصدر الوحي هو النظامية الخفية المتحكمة بكل عناصر الوجود بأسرها، والتي عند تأملها تكشف عن منطق واحد، فما يتحقق في لب الثمرة يتحقق على الاوراق، ويتحقق ايضا في الفضاء وبين النجوم والكواكب. وهكذا فلا يعود مصدر الوحي التفاح او البطيخ او زهر الرمان، بل يصبح الوجود بنظاميته الواحدة.



■ صندوقة خشبية مطعمة بالصدف ومخططة بآيات قرآنية بخط الثلث (الى اليسار/ تحت). متحف توب كابي في استانبول - جناح آثار النبي ■ .. وتفصيل لأحد جوانبها (فوق/ الى اليمين). القرن ١٩ م ■ رسمان من كتاب «دليل الحاج» المخطوط (فوق/ الى اليسار). يمثل احدهما المسجد النبوي، والآخر المسجد الحرام - تركيا، مكتبة السليمانية في استانبول. منتصف القرن ١٦ م■







النقطة، تشهد ايضا على نظام محكم لا فرار من شروطه وقوانينه.

إن الاصغاء لهذا النظام الخفي هو الاصغاء للموضوع الذي اسقطه الفن الاسلامي كعنصر جوهري من عناصر بنيته الابداعية. وهو المعنى الذي يعبر عنه هذا الفن. فاذا لم نكن ازاء فن يروي او يحدث، او يؤرخ، او يبوح، فاننا ازاء فن يشهد.. واذا لم نكن امام زمان، وامام مكان، فان الشهادة هنا هي شهادة على المطلق.

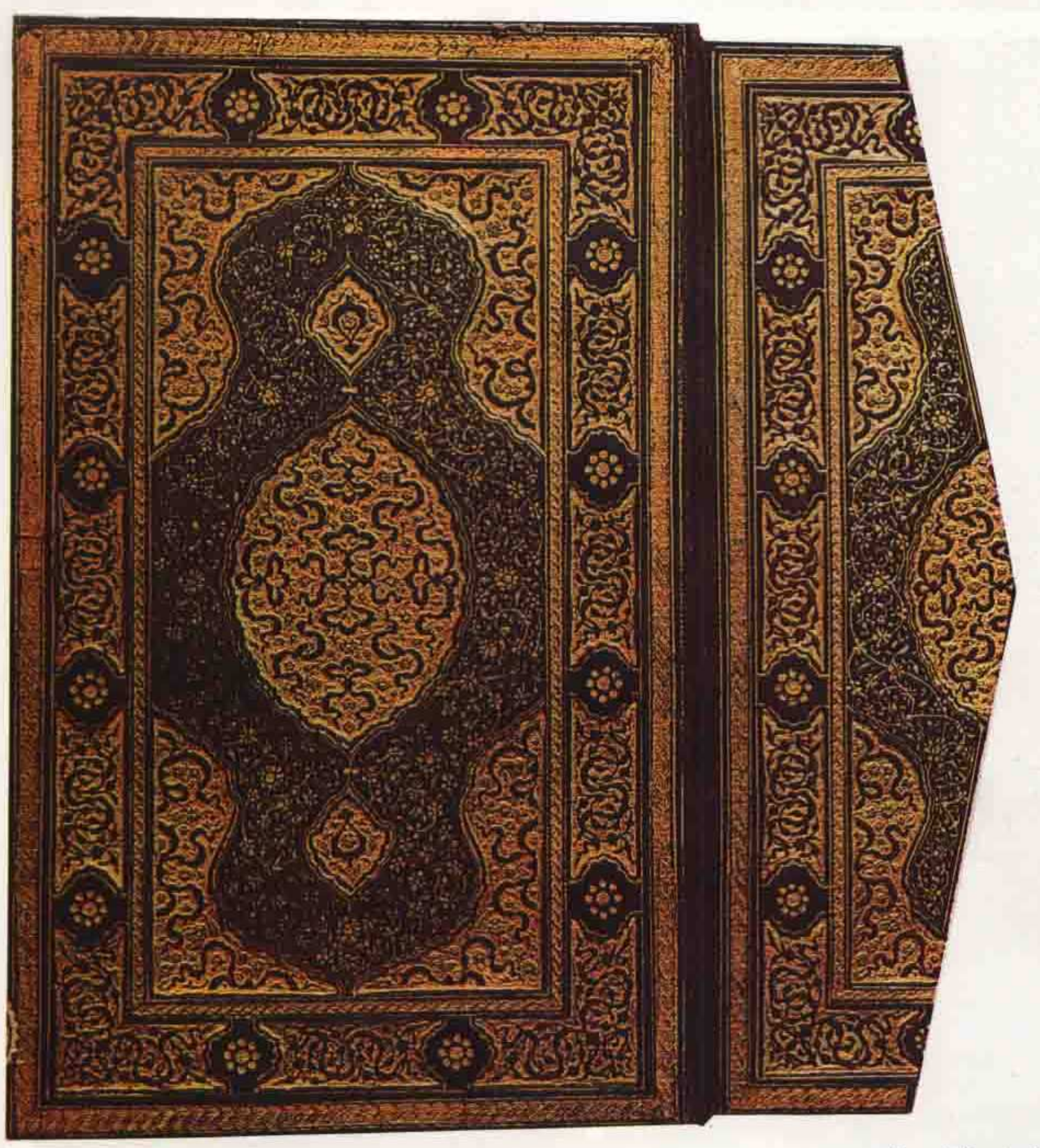
■ معطرة من نحاس مكفت بالفضة والذهب، صنعت للسلطان حسن. ارتفاعها ٢٣,٥ سم، وأقصى قطرها ١١ سم ـ مصر، متحف الفن الاسلامي في القاهرة. القرن ١٤ م ■



الفصل الثالث

فن التوحيد
لا فن التجريد

■ مصطلحات حديثة للفن غربية ■ التجريد أم التوحيد؟ ■ معاني التجريد في الفن الغربي ■ أسماء الشكل وأساليب التكوين ■ معاني الفن اللاموضوعي ■ من الظاهر إلى الباطن ■ تعريف التوحيد في الإسلام ■ نحو الواحد في الفن ■ خلاصة: لا أخلاقية في تجريدية الفن الحديث وتجريدية الفن الإسلامي ■ الاختلاف في مفهوم الفن: الساحة الكبرى ■ فن التوحيد



■ (فوق) غلاف خارجي لمصحف، جلد مذهب ومزخرف بزخرفة تجمع بين أسلبة الزهور وتجريدها. يطلق على اسلوب هذا التجليد اسم «تجليد سمسمة». استانبول - المكتبة السليمانية - القرن ١٧/ ١٨ م ■

مصطلحات حديثة لفن قديم

تدين معظم القيم الفنية، التي تشكل اللغة التشكيلية الحديثة والسائدة، تدين لفنون الحضارات القديمة والماضية. فهي في معظمها ايضا، تجيء نتيجة الانفتاح الاوروبي على فنون الحضارات الاخرى القديمة، ونتيجة الحوار الذي اقامه المفكرون والفنانون الغربيون بينهم وبين الآثار الفنية الشرقية والقديمة وبخاصة فنون الاسلام، والتي ملأت متاحفهم وعواصمهم الكبيرة.



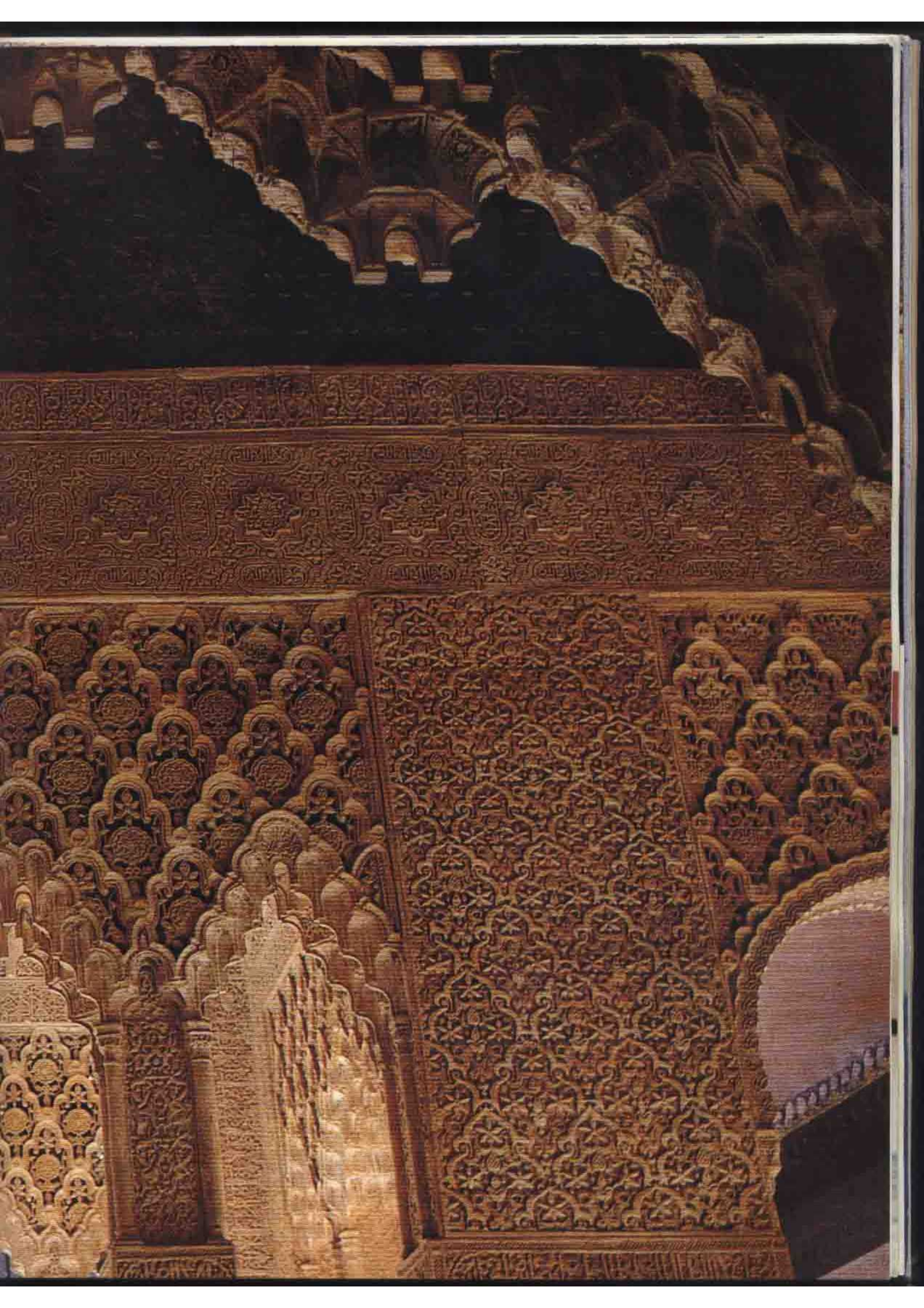


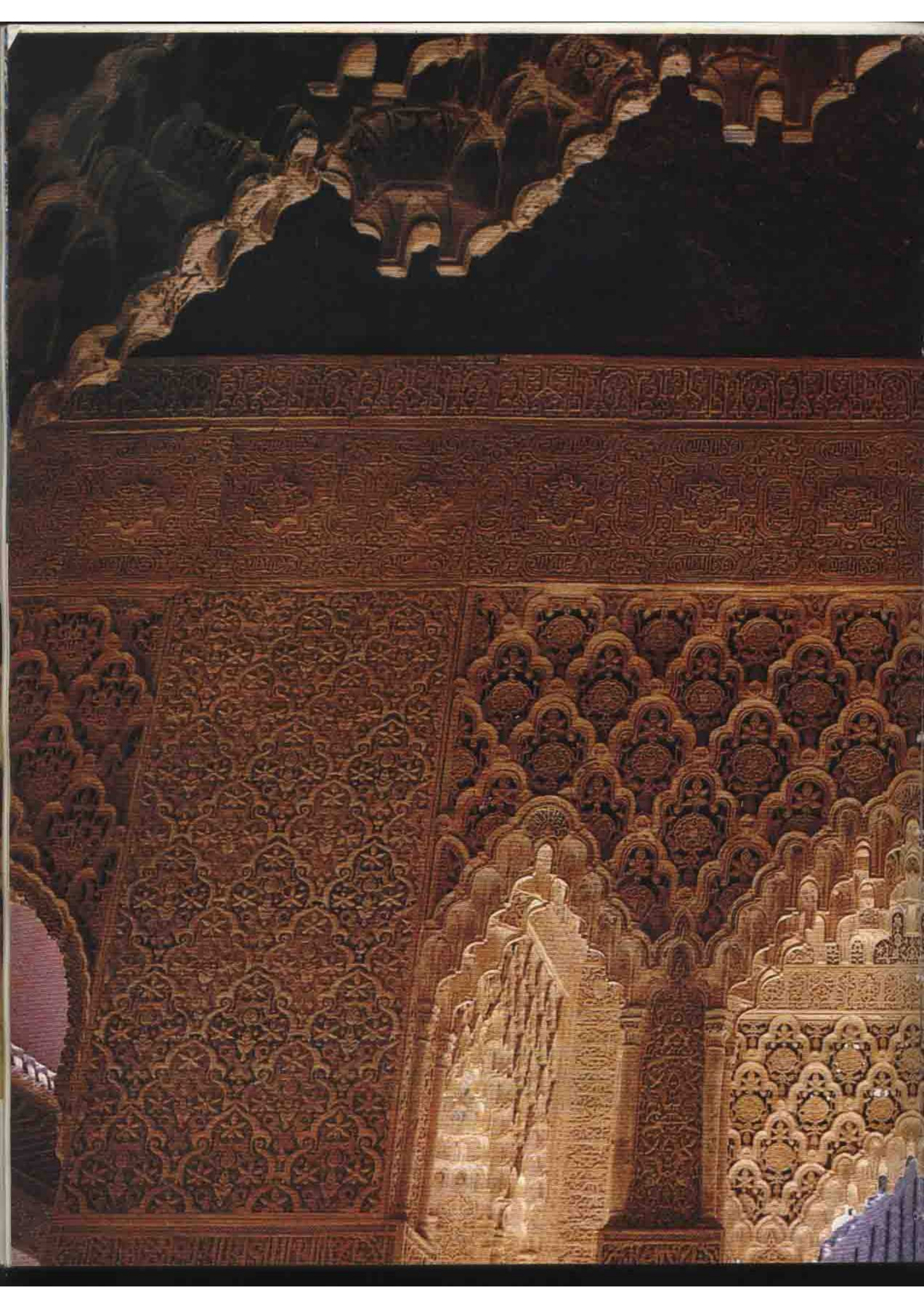
■ (الى اليمين) صفحة نادرة من الصفحات التي تسبق صفحات الغرّة. من مصحف بخط الخطاط شكرالله. مذهبة وملونة، تجمع بين أسلبة الزهور والنظام الدائري.. وصفحة أخيرة لمصحف (الى اليسار) مزخرفة ومذهبة ومخططة. تستوحي زخرفتها من أشكال الزهور، وتقوم على نظام الدائرة. من مجموعة خاصة للسلطان محمد الفاتح ■ استانبول - المكتبة السليمانية - القرن ١٦ ■

من هنا، لا تشكل قراءة خصائص وجمالية الفن الاسلامي، عبر هذه اللغة الفنية السائدة، حرجا او هفوة نقدية، بل هي تساعدنا على الوقوف في ارض موضوعية، اذ معها تُكشَف لنا حدود الاختلاف وحدود الائتلاف، فتتعمق قراءتنا التأملية لجمالية الفن الاسلامي. ذلك ان هذه القيم لم تكن مجرد تقويم، بل هي في بعض منها دعوة لاستلهام فنون الحضارات الاخرى والغابرة، وهي في كليتها تشكل اسس وركائز الفن السائد اليوم، والذي يهيمن بهوية عالمية.

التجريد ام التوحيد؟

اولى هذه القيم «التجريد» او «التجريدية» التي يوصف بها الفن الاسلامي وصفا لا يطرح اسئلة حرجة، او جدلا بارزا، الان. ولا يبدو، في الوقت نفسه، وصفا غير





صحيح، سواء لدى مؤرخي الفن المعاصرين، او لدى النقاد والمتذوقين. بل ان «التجريدية» تعتبر واحدة من خصائص الفن



■ (الصفحتان السابقتان) جانب من ساحة الاسود التابعة لقصر الحمراء في غرناطة - اسبانيا. يجمع بين اساليب متعددة من فن الزخرفة والحفر والخط وفن المقرنصات. وجميعها تقوم على هندسية تصاميم من الدائرة والمثلث والمربع، محفورة ومنحوتة على الجص والخشب. وتعتبر لدقتها واناقتها وتناسبها من اجمل تجليات الفن الاسلامي ■ وحدات زخرفية (الى اليمين) من زخرفة القصر نفسه. مؤلفة من نجوم تتعدد اشعتها من ٨ الى ١٢ الى ٢٠. وتتنوع في تركيبها وتأليفها مظهرة براعة هندسية وتقنية عالية في فن الفسيفساء ■



الاسلامي، ومن صفاته الجوهرية، في التقويم النقدي الفني، وفي اللغة الفنية المعاصرة.

الا ان «التجريدية»(١) هي اصطلاح فني مُحدث. بدأ يتبلور مع الاتجاهات والاعمال الفنية، التي تلاحقت، منذ اواخر القرن الماضي، حتى منتصف قرن العشرين. «فالتجريد» او «التجريدية»، لم يضمها معجم اللغة العربية(٢)، كاصطلاح فني، او كصفة ابداعية. ولا عرفها النقد الفني، او التأريخ الفني، الذي رافق ظهور الفن الاسلامي وانتشاره، طوال قرون. ومع ذلك، تبقى كلمة «تجريدية» صفة ممكنة ومناسبة، لوصف الفن العربي الاسلامي بها، وتبقى صفة، من الممكن اعتبارها خصوصية من خصوصيات هذا الفن. ذلك ان المعنى، الذي يتضمنه هذا الاصطلاح ويرمز اليه، يلتقي، ويتطابق مع المعاني والمميزات التي حققها الفن الاسلامي، قبل مئات السنين.

واذا كان لا بد للانطلاق من اصطلاحات، او كلمات، اكثر دقة، لكي تتضح حدود الاختلاف وحدود الاتفاق، فان المرادف لاصطلاح «التجريد» الفني، هو «التوحيد» الكلمة، التي ضمها معجم اللغة العربية، وحمّلها اللسان العربي، معاني ودلائل كثيرة، وشكلت، في الوقت نفسه، عناوين ورموزا عديدة في التراث الديني

هامش (١)

في تأريخها للفن التجريدي، في القرن العشرين، تعرف الناقدة «دورا فاليه الفن التجريدي»:

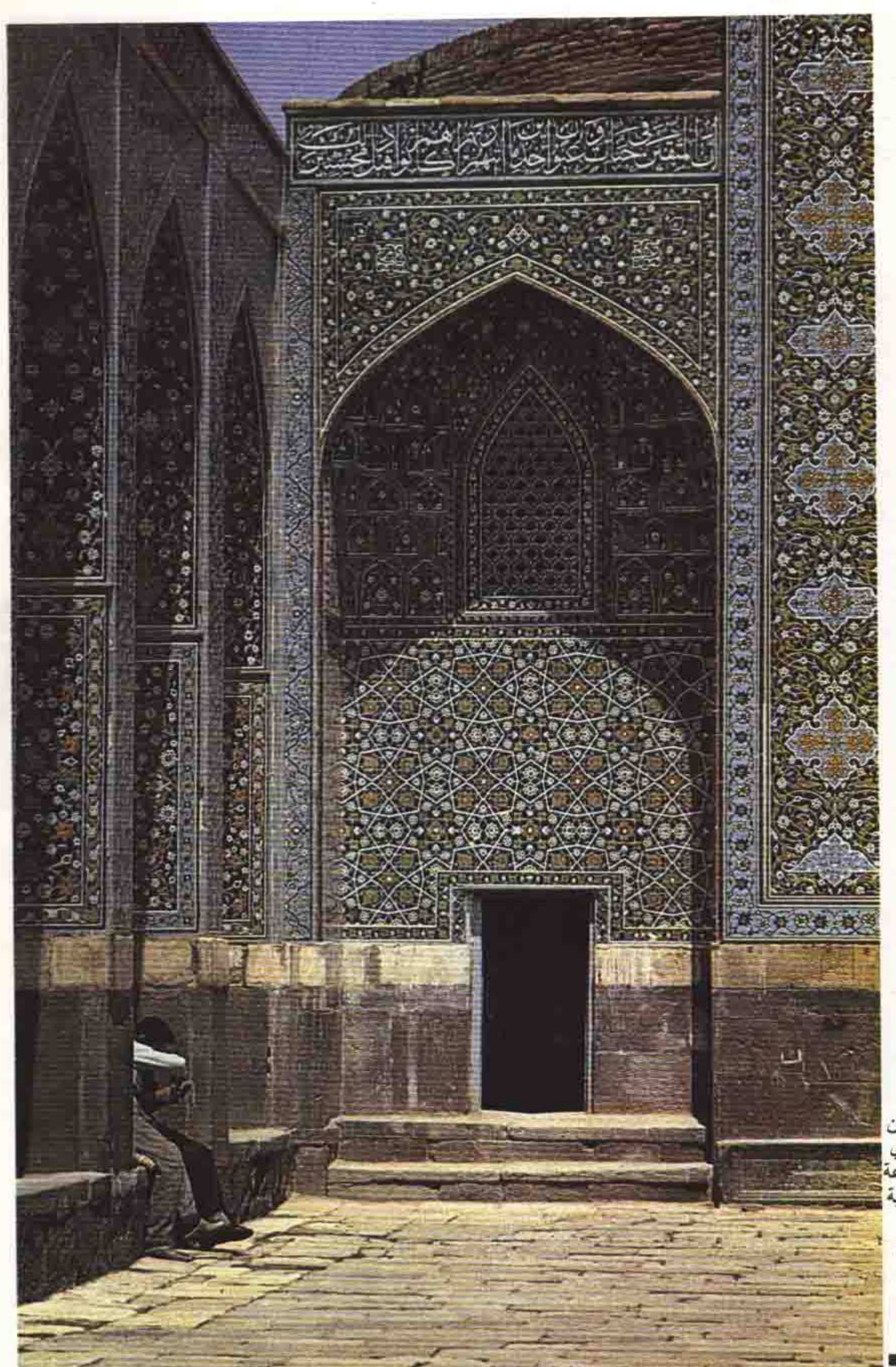
«ولد الفن التجريدي مع مطلع قرن العشرين. ظهر اولا في الرسم، ثم في النحت، عبر اشكال لا تتضمن صورة العالم الخارجي. لم يعد الفنان يحدد او يسمي، بل يعبر وعلى المشاهد ان يدرك، باستجابته لهذا التعبير، معنى العمل الفني».

ويعرفه د. عفيف بهنسي في معجمه «معجم مصطلحات الفنون»: الفن التجريدي اتجاه فني حديث ظهر منذ عام ١٩١٢ على يد كاندنسكي.

هامش (٢)

جاء في المنجد:

(جَرَد وجرَّد) العود: قشره، الجلد: نزع شعره، السيف: سلّه، جرَّد القحط الارض، صيَّرها جرْداء. جرَّده من ثوبه وجرَّده ثوبه: عرّاه من ثوبه. جرَّد الكتابة: عرَّاها من الضبط. جَرَدَ الجريدة: رمى بها.

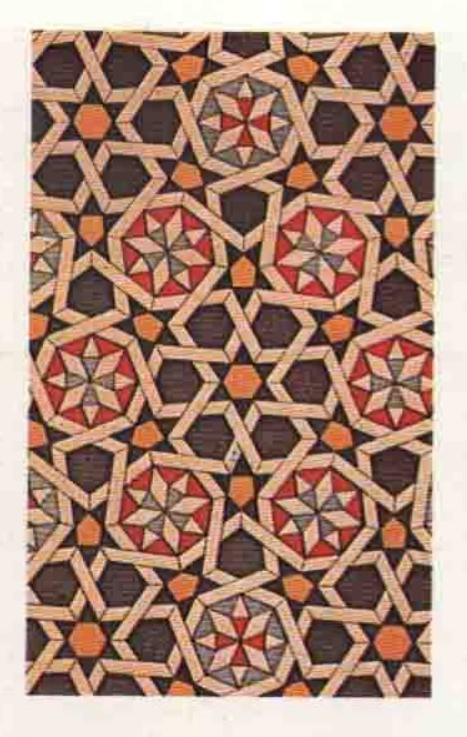


■ .. وجانب اخر من
مقام الشيخ الصفوي
يضم مجموعة متنوعة
من الزخرفة الهندسية
المركبة المتوالدة
ومن الزخرفة القائمة
على أسلبة الزهور
في تأليف دقيق
وشامل - أردبيل /
ايران. القرن ١٦ م ■

والللاهوتي، لا تكاد تحصى(٣). فان نصف الفن الاسلامي بالفن «التوحيدي» نكون اكثر صوابا ومنطقا، من ناحية التقويم الفني، من ان نصفه بالفن «التجريدي» وان كان بعض المقاصد وبعض المعاني، التي لخصتها كلمة «التجريد» واشارت اليها كاصطلاح فني، تتضمنها كلمة «التوحيد» كاصطلاح اغنى واشمل.

معاني التجريد في الفن الغربي

من الممكن تلمس المعاني الاولى، للاتجاه التجريدي في الفن الغربي الحديث، في الاعمال الفنية التي شهدتها السنوات الاخيرة من القرن التاسع عشر، اي قبل العقد الاول من القرن العشرين، التاريخ الرسمي لولادة الاتجاه التجريدي، وقبل منتصف هذا القرن، التاريخ الذي تبلور فيه هذا الاتجاه تبلوره الواضح والشامل(٤). لقد سعى «غوغان» و«فان كوخ»، لتحرير اللون والشكل من قيد الواقع، وذلك من اجل التعبير عن **«الفكرة»** او **«الصورة الذهنية»** ومن اجل التعبير عن عواطف ذاتية مستقلة عن العالم الخارجي، وبالاخص، عن الطبيعة ومظهرها، لقد صرخ غوغان صرخة عالية: **«ان الخطأ الفني الكبير، هو الفن الاغريقي مهما يكن جماله مؤثرا وجاذبا.** واشار







هامش (٣)

تشير د. سعاد الحكيم في كتابها «المعجم الصوفي» الى ان التوحيد هو «محور العقيدة الاسلامية وشعارها، وشغل رجالها ومفكريها منذ فجر الدعوة.... وحين يستعرض الباحث نظرية التوحيد وتطورها في الفكر الاسلامي، وخاصة في الاوساط السنية، يجد انها شغلت دورا هاما عند فرق ثلاث من الاسلاميين، وهم المعتزلة والسلفية، والصوفية، فكل فرقة من هذه الفرق خلفت حول مشكلة التوحيد، محصولا فكريا وعلميا يمتاز حقا بالعمق والشمول والاصالة».

هامش (٤)

تحت عنوان «الاتجاهات الادبية والفنية في مناطق الثقافة الغربية ينطلق كل من، دهلن ود. لوكود في الموسوعة التاريخية من تاريخ البشرية من ان التجريد هو الصفة العامة لفن قرن العشرين:

«كان الاتجاه الرئيسي للفنون البصرية، هو التجريد. فما ان اصبحت اللوحة هي الهدف، بسطوحها التي ابرزت ابرازا بارعا، وفراغها الذي مُلىء بنتوأت هذه السطوح، حتى شرع الرسامون او المصورون في ادخال تعديلات كثيرة من التكعيبية البحتة. ثم كانوا في الخمسينات قد ابتدعوا اشكالا جديدة من التجريد، بما في ذلك قوام اللوحة وملمسها (النسائج) واللون على هذا النسق، واستخدام الرموز».

■ تفصيل من فسفساء جدار، مؤلفة من نجوم ثمانية ومثمنات ومسدسات في تأليف مكرر.
(الصفحة الاولى / الى اليمين فوق) ■
وتفصيل من فسيفساء أفريز جدار، (في الوسط) مؤلف من تكرار شكل ورقة نبات مؤسلب ■
وتفصيل اخر من فسيفساء جدار مؤلف من نجوم سداسية (تحت) القرن ١٥/ ١٦ م ■

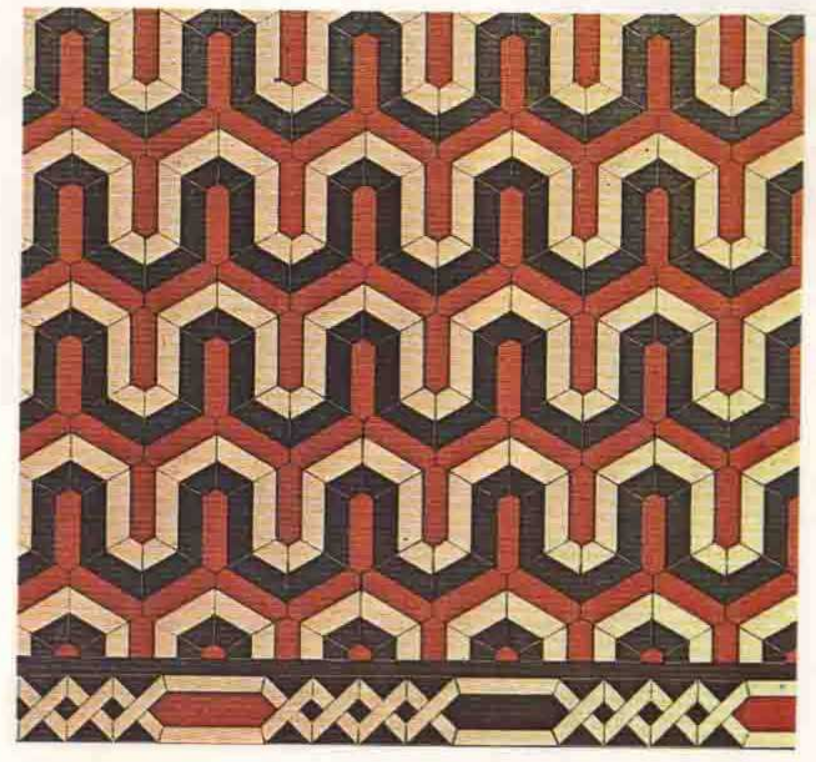


■ تفصيل من سقف خشبي محفور، مؤلف من نجوم اثني عشرية (في الوسط) ■
وتفصيلان من اطارين خشبيين محفورين، مؤلفين من تكرار شكل هندسي تجريدي (الى اليسار / فوق وتحت) ■ القرن ١٥ / ١٦ م ■

بوضوح، او عرف بوضوح: «**ان الفن تجريد ينبع من ذهن الفنان وخياله ولا يجيء من صور منسوخة**». لقد كان غوغان يعلن، بذلك، الثورة على القيم الفنية المنحدرة من قيم الفن اليوناني، قيم التجسيم والتظليل والتنسيق. اي انه كان يعلن الثورة على قاعدة «**المحاكاة**» الفنية، والتي ورثها، ايضا، فن النهضة الاوروبية طوال خمسة قرون. وهي القاعدة التي لم يأخذ بها الفن الاسلامي فحسب، او فنون الحضارات الشرقية قبله، بل هي القاعدة التي اهملها، وتناقض واياها في فلسفته الجمالية. كذلك، فقد ردد فان كوخ مرارا: انه يود ان يرسم شجرة، او اشجارا لا تنبت في الطبيعة، لا من حيث الشكل، ولا من حيث اللون. فلقد سعى ايضا لان يرسم شجرة هي عواطفه ومشاعره الانسانية الذاتية والداخلية.

واذا كانت مقولات «سيزان» تقترب من القيم الهندسية للفن الاسلامي، والتي تشير الى ان «**الكرة**» و«**الاسطوانة**» و«**المخروط**» **هي جوهر بنية الطبيعة**، فان الفنان «سورا» يعتبر ان «**الايقاعية في هندسة اللوحة، هي لغة مستقلة، ومن وحي الذهن، لا تستوحي او تحاكي هندسة، ولا ايقاعية الطبيعة الظاهرة**». وهذه ايضا صفات واضحة في الفن الاسلامي، تظهر بوضوح بارز، اذا تأملنا جيدا اشجار وايقاعات وهندسات الرسوم









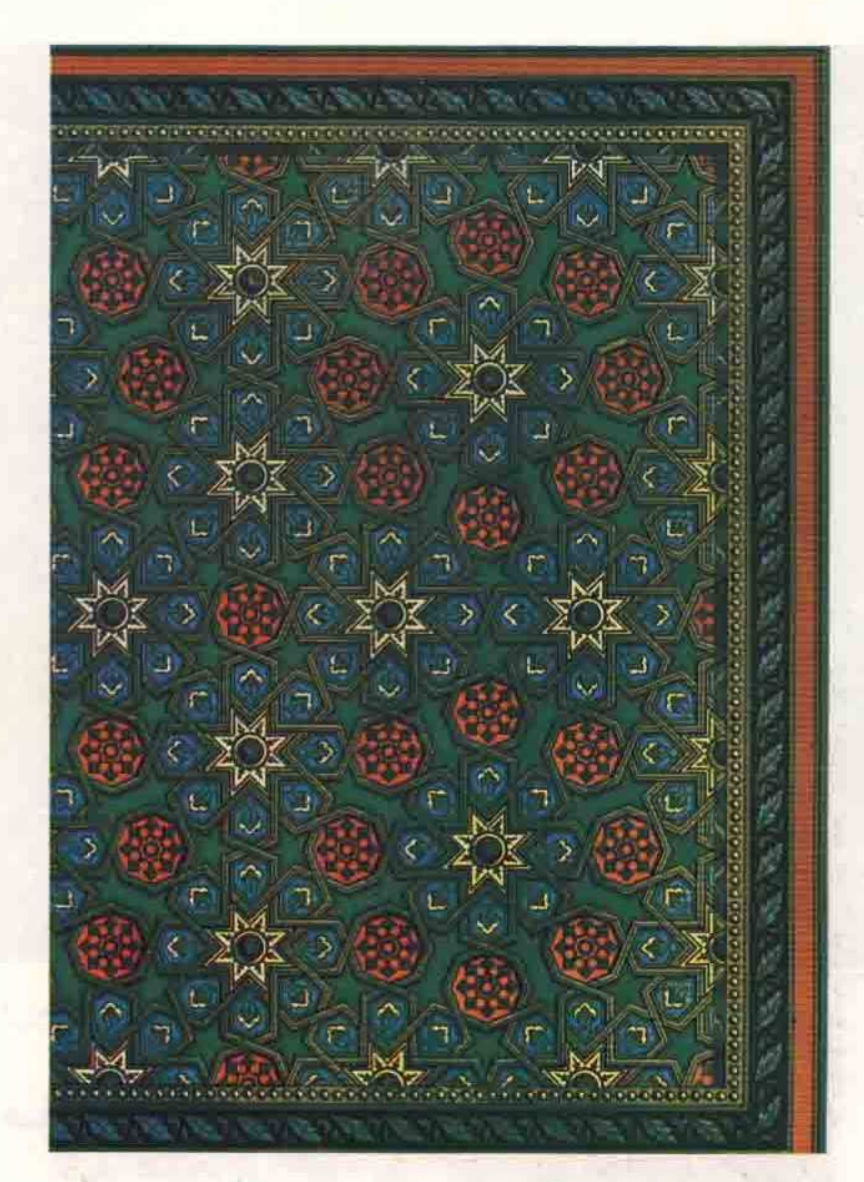
الاسلامية فيما نسميه «بالمنمنات».

صفاء الشكل وتناسق التكوين

ومع السنوات القليلة التي سبقت الحرب العالمية الاولى، ومع «كاندنسكي» و«موندريان»، سيولد التجريد كمجموعة من القيم الفنية الواضحة والحادة في الوقت نفسه، لقد بدأت الطبيعة مع «موندريان» تُختصر وتتحول تدريجا، الى مجرد خطوط والوان مسطحة، ومن ثم، الى اشكال والوان مجردة كليا من اي دلالة عن العالم المنظور، او

■ تفصيل من أفريز مسجد مؤلف من تشكيل زخرفي يجمع بين الخيط والرمي (يمين هذه الصفحة) وتفصيل من سقف المسجد نفسه، مؤلف من تشكيل زخرفي يعتمد نظام الرمي (فوق / الى اليسار) ■ القرن ١٧ م ■

■ (صور الصفحة الاولى / الى اليمين) تفصيل من فسيفساء جدار، مؤلف من مسدسات تتنوع في تشكلها (فوق) وآخر مؤلف من تكرار وحدة هندسية تجريدية (تحت) ■ القرن ١٢ - ١٤ م ■



■ جانب من سقف خشبي مؤلف من نجوم ثمانية ـ القرن ١٨ م ■

من جهة القيم الجمالية نفسها. فالفن الاسلامي، يزهد كذلك بكل ما هو عاطفي وحسي وعرضي، من حيث المبدأ الفلسفي والجمالي. ربما مع «كاندنسكي» و«ميليفتش»، و«بول كليه». نصل الى المعاني الجوهرية للتجريدية كاتجاه فني معاصر، او نصل الى التطابق الفعلي بين النظرية الفنية والتطبيق الفني. فالمنطلق الاول الذي رفعه كاندنسكي كشعار فني، هو ان الرسم **«ضرورة باطنية اما العالم الخارجي فانه يتحول عند الفنان الى «انطباع»، ثم يجيء التعبير التلقائي او الارتجالي، واللاشعوري، للتعبير عن هذا الانطباع»**. ولا بد على حد قوله، من ان يكون في معظمه روحانيا. اما المرحلة المثلى للتجريد، فهي التعبير عن شعور باطني ينمو على مهل، باسلوب الانشاء، ثم يقوم العقل اللاوعي بالدور الاكبر في عملية الولادة، او عملية الخلق، دون ان يظهر اثر ذلك العقل المخطط، في العمل الفني، بحيث لا تبقى الا الحال الشعورية، والتي يمكن لنا ان نسميها، المناخ، او الحساسية الفنية المستقلة والقائمة بذاتها كلغة جديدة. كان المقصود، اذن، صفاء الشكل او تماسك او تناسق التكوين النابع من الداخل.

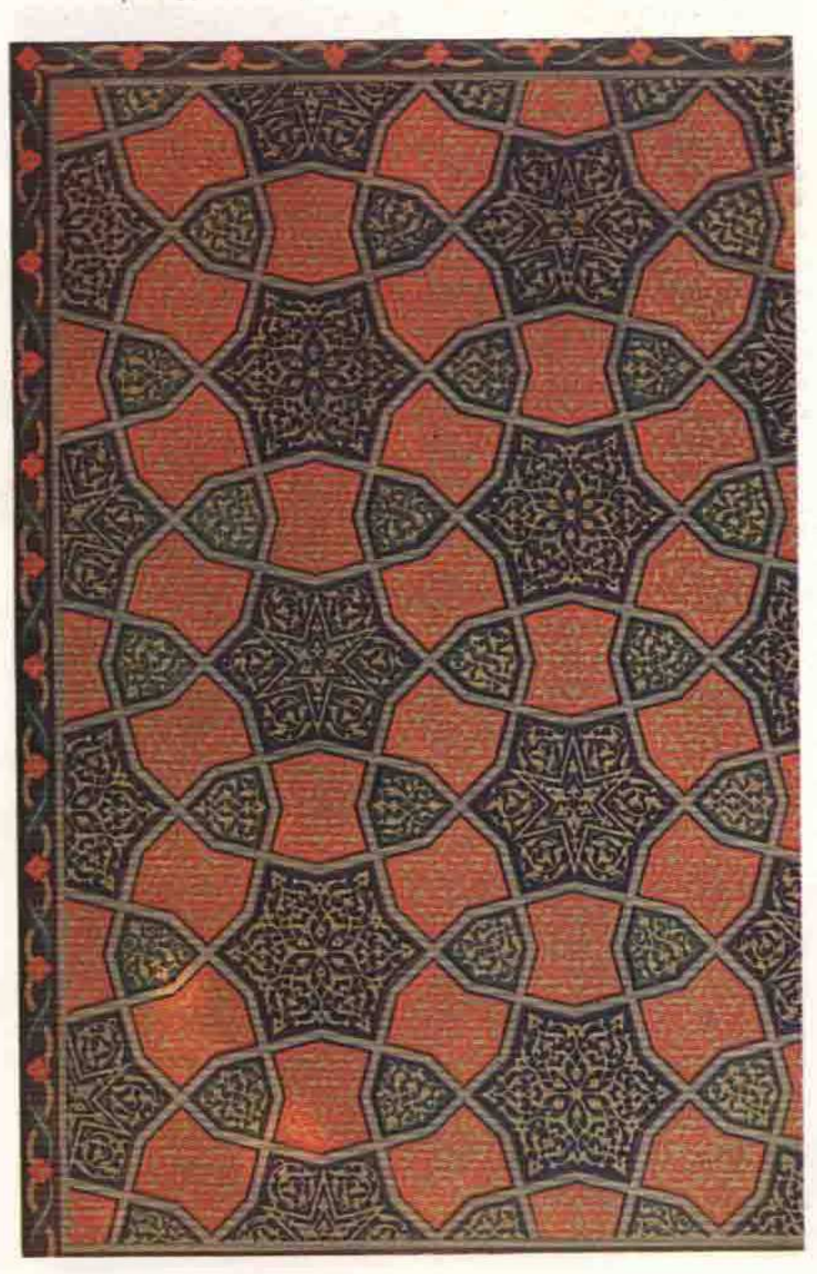
ان مضمون، او بالاحرى مغزى هذا التصور الذي شرحه «كاندنسكي» في مقالات ودراسات

العالم الممثل، في النهاية رسم «موندريان» لوحة ذات مساحات هندسية وخطوط مستقيمة هندسية كذلك، ووصف، كما احب واراد، بنزعة صوفية، قادته الى الزهد بكل ما هو عاطفي، او حسّي، او عرضي، ليكتفي بان تحمل لوحته ايقاعا هندسيا صافيا.

ان اعمال «موندريان» الهندسية، لا تقترب من خصائص الفن الاسلامي، فحسب، بل تلتقي معه

حول الفن التجريدي، نجده عقب رجوعنا عشرة قرون الى الوراء، عندما قيل عن فن الخط العربي انه: «**هندسة روحانية وان ظهرت بآلة جسمانية.**» او النطق الذي يقول: «**الخط اصيل في الروح.**» او ان الخط «**لسان اليد**» و«**مطية العقل**» كما اورد ذلك «ابن النديم» في فهرسه المشهور.

■ جانب من سقف خشبي مؤلف من نجوم سداسية ملونة ومذهبة - القرن ١٨ م ■

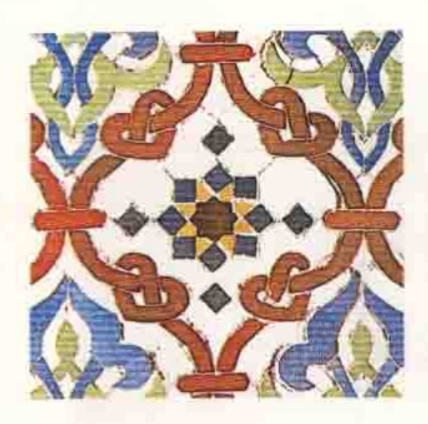


من المرئي الى اللامرئي

مع «بول كليه» ينتقل الفن التجريدي من عالم المادة الكثيف، الى عالم اللامرئيات. لقد وصف النقد الفني «تجريد» «بول كليه» بانه يلتقط عالم الهمهمات والهمسات، عالم التيارات الخفية الباطنية، وقيل عنه، انه: «**يسمع ما لا قدرة لاذن على سماعه، ويبصر ما لا قدرة لعين على رؤيته، ويشعر بحركة النبات في نموها، ويدرك لغة النقوش المترقرقة على صفحات المياه**».

لقد تأثر معظم هؤلاء الفنانين، والذين يمثلون علامات اساسية في مسيرة الفن الحديث منذ بدء هذا القرن حتى منتصفه، ويعتبرون، في الوقت نفسه، رواد «التجريدية» كاتجاه فني معاصر، اثار الحياة الفنية بأسرها. لقد تأثروا بالفنون الشرقية،







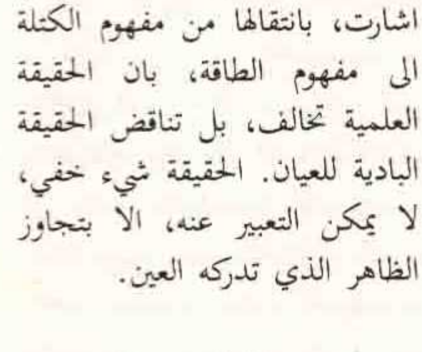




■ (صورة هذه الصفحة) وحدات زخرفية موحدة الاسلوب، مختلفة التنفيذ، وجميعها مغربية: (من اليمين، الى اليسار / ومن فوق الى تحت) شكل عقدة مزدوجة ومتعاكسة. منفذة وملونة على الخشب ■ عقدة بشكل قلب، تحيط بنجمة ثمانية منفذة وملونة على الخزف الملون (الزليج) ■ عقدة بشكل قلب، تشكل وحدات زخرفية تستلهم الخط الكوفي، منفذة وملونة على الخشب ■ عقدة بشكل قلب، تمتد أطرافها لترسم شكل محراب، منفذة وملونة على الخشب ■ عقدة متنوعة تمتد اطرافها لتشكل وحدات زخرفية تستلهم الخط الكوفي المورق والمزهر، محفورة على الجص ■ عقدة بشكل قلب، تمتد أطرافها مستلهمة الخط الكوفي، في تشكيل وحدات زخرفية منفذة وملونة على الخشب ■ عقدتان بشكل قلبين متداخلين، تمتد اطرافهما في زخرفة رباعية تستلهم الخط الكوفي، منفذة وملونة على الخشب ■ عقد بشكل قلوب متداخلة، تشكل اطراف وحدة زخرفية مربعة، تحيط بزهرة ثمانية. منفذة وملونة على الخشب ■



او ذهنية، وبالتالي فانه يسقط عن الفن قاعدة «المحاكاة» اخذا، او متأثرا، او مستجيبا، للحقائق العلمية الحديثة التي كانت وراء ثورة الفن الحديث في كل اتجاهاته، والتي اشارت، بانتقالها من مفهوم الكتلة الى مفهوم الطاقة، بان الحقيقة العلمية تخالف، بل تناقض الحقيقة البادية للعيان. الحقيقة شيء خفي، لا يمكن التعبير عنه، الا بتجاوز الظاهر الذي تدركه العين.



من الظاهر الى الباطن

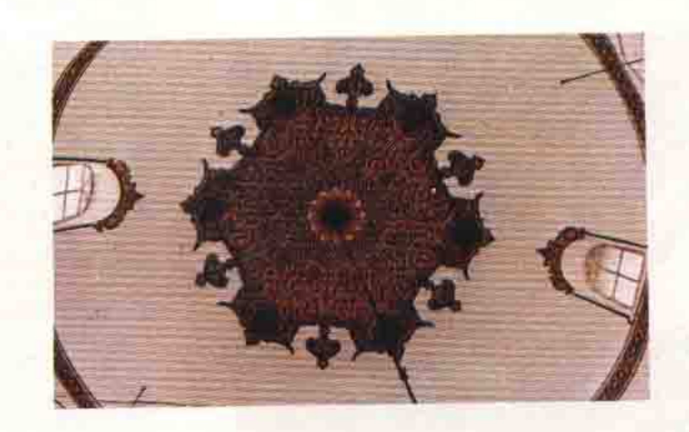
لم تكن الثورة العلمية، وراء





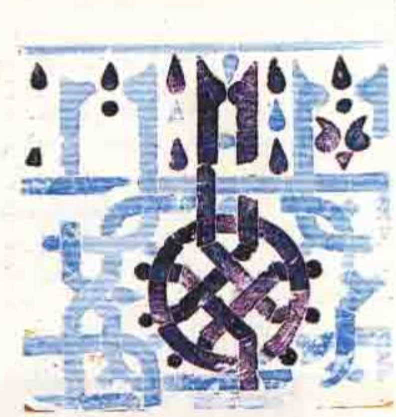






«تجريدية» الفن الاسلامي، ليحرر اللون والشكل من قيد الواقع، ويقيم النظام الهندسي، ويتجاوز قاعدة المحاكاة، ومظاهر الطبيعة. ولم يبتعد عن الموضوع والعاطفة والحس، كثورة على خطأ الفن اليوناني، الذي قال بالتجسيم والتظليل والمحاكاة والتناسق. بل ان ادراك الفنان المسلم، بان الحقيقة شيء خفي لا يمكن التعبير عنه، الا بتجاوز الظاهر الذي تدركه العين، ينحدر من مبدأ **«التوحيد» الديني، حيث استطاع، هذا الفن بقدرة مدهشة، ترجمته الى لغة واساليب ومبادىء جمالية وفلسفية فنية.**

يشير «الغزالي»، في كتابه الضخم «احياء علوم الدين» في



■ (صور هذه الصفحة): زخرفتان تجريديتان مرسومتان وملونتان وسط قبتين في المسجد الاخضر - بورصا / تركيا - القرن ١٦ م (فوق / الى اليمين واليسار) ■ (في الوسط / الى اليسار): قلبان متعاكسان يشكلان وحدة زخرفية محفورة على الخشب، مستلهمة الخط الكوفي (فوق) لوحة من الفسيفساء تستلهم زخرفتها الخط الكوفي (تحت) - قونيا، متحف الخزفيات القديمة، القرن ١٣ م ■ (اسفل الصفحة): جانب من فسيفساء المدرسة البوعنانية في مدينة فاس / المغرب، مؤلفة من نجوم اثني عشرية متعددة الألوان. وقد بنيت المدرسة عام ١٣٥٠ م ابان عهد بني مرين (الى اليمين) ■ صورة لواحدة من عمليات تركيب الخزف الملون (الزليج المغربي) على جدار مسجد. حيث تبدو بوضوح الاشكال الهندسية التي تتشكل منها الزخرفة الكاملة (الى اليسار) ■





■ أرض قاعة من الخزف المزخرف، بتشكيل هندسي ثماني متوالد (تحت) ■ جانب من مدرسة «كاراتاي» في قونيا / تركيا. يضم مجموعة متنوعة من الزخرفة الاسلامية، منها وحدات هندسية صرف، واخرى تستلهم الزهور واوراق الاشجار، واخيرة تستوحي الخطوط التجريدية المنتظمة (في الوسط) ■ سقف من الخزف الملون، والمزخرف بزخرفة تجريدية ونباتية ـ المسجد الاخضر. بورصا / تركيا. القرن ١٦ م (الى اليسار) ■

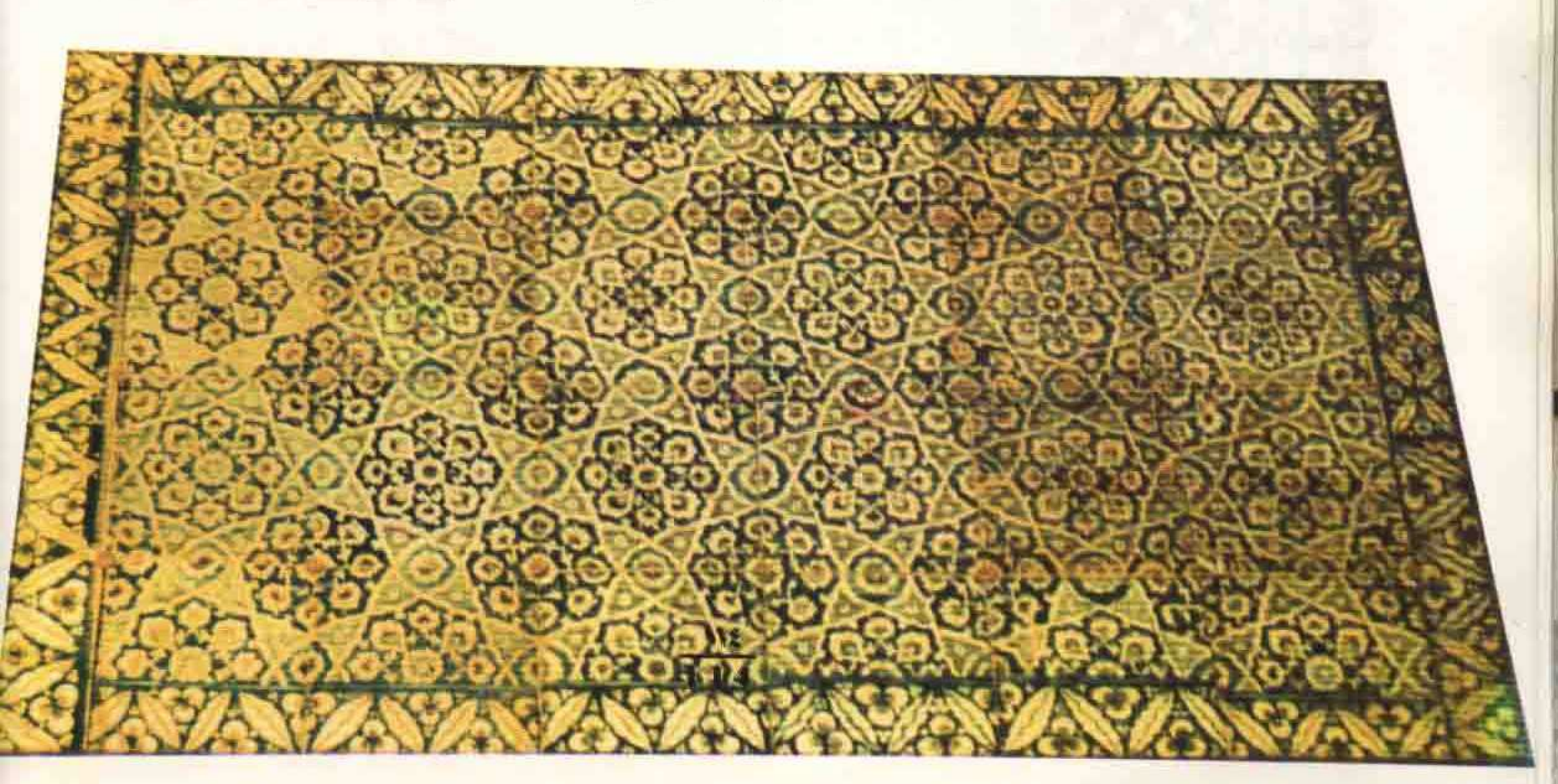
معرض حديثه عن الجمال، بقوله: **«ان الجمال ينقسم الى جمال الصورة الظاهرة المدركة بعين الرأس، رالى جمال الصورة الباطنة المدركة بعين القلب ونور البصيرة، والاول يدركه الصبيان والبهائم، والثاني يختص بدركه ارباب القلوب، ولا يشاركهم فيه من لا يعلم الا ظاهرا من الحياة الدنيا»**.

ثم يضيف «الغزالي» **«فمن رأى حسن نقش النقاش وبناء البناء، انكشف له من هذه الافعال صفاتها الجميلة الباطنة التي يرجع حاصلها، عند البحث، الى العلم والقدرة»**.

لكن «الغزالي» وان كان يبدو، في هذه المقتطفات، انه، يتحدث عن جمالية الاثر الفني، الا انه يصل في منطقه التصاعدي المحكم، الى ان: **«الجميل محبوب، والجميل المطلق هو الواحد الذي لا ضد له، الصمد الذي لا منازع له،**



الغني الذي لا حاجة له، القادر الذي يفعل ما يشاء.»





تعريف التوحيد في الاسلام

لقد اشرنا، في الفصل السابق، عندما كنا نتناول غياب موضوع افعال الانسان ومظاهر الطبيعة في الفن الاسلامي، من ان، هذا الغياب، كان ترجمة فنية للمبدأ الديني الذي يشير الى عرضية الوجود، انسانا، وطبيعة، وحيوانا، واكوانا، ازاء جوهرية المطلق، والذي هو الغيب، او هو الله جل جلاله. **(اينما تولوا فثم وجه الله) و (كل شيء هالك الا وجهه، له الحكم واليه ترجعون) و (يبقى وجه ربك ذو الجلال والاكرام) و(سنريهم آيتنا في الافاق وفي انفسهم حتى يتبين لهم انه الحق) و (كان الله ولم يكن معه شيء)** وثمة آيات كثيرة في القرآن الكريم تؤكد وهمية وعرضية الزمان والمكان والوجود كعالم شهادة، ازاء مطلقية وجوهرية وازلية وابدية الله.

واذا كان غياب الموضوع في الفن الاسلامي، حل محله المبدأ. فاصبح الفن، **شكلا ومبدأ، بدلا عن، شكل وموضوع، او صورة ومعنى، او جسد وثوب. فان هذا المبدأ، هو مبدأ التوحيد نفسه.** والذي، باستطاعتنا عند الوقوف امام تعريفه كما عرفه كبار المفكرين والصوفية(٥)، ندرك الخصائص الجمالية للفن الاسلامي، الذي ترجم وحقق بدوره، هذا المبدأ الكلي. فالفنان المسلم موحد بالضرورة، ولا بد من ان يجيء فنه فنا موحدا ايضا كونه بالضرورة شهادة واضحة على الدين.

ان التعريف المثير للتوحيد عند ابن عربي، يكشف لنا عن جوهر فلسفة الفن الاسلامي، يقول ابن عربي: «**الذات محجوبة بالصفات. والصفات محجوبة بالافعال. والافعال محجوبة بالاكوان والاثار. فمن تجلت عليه الافعال بارتفاع حجب الاكوان والاثار، توكل. ومن تجلت عليه الصفات بارتفاع حجب الافعال، رضي وسلم. ومن تجلت عليه الذات بانكشاف حجب الصفات، فني في الوحدة، فصار موحدا مطلقا.**

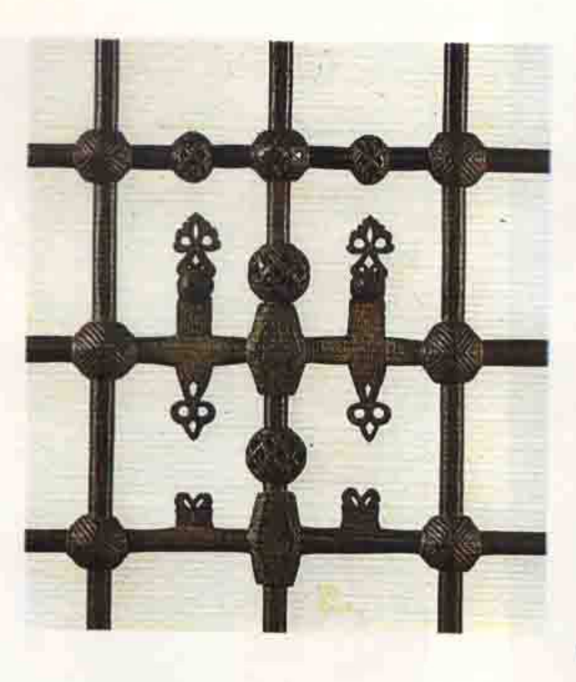
هامش رقم (٥)

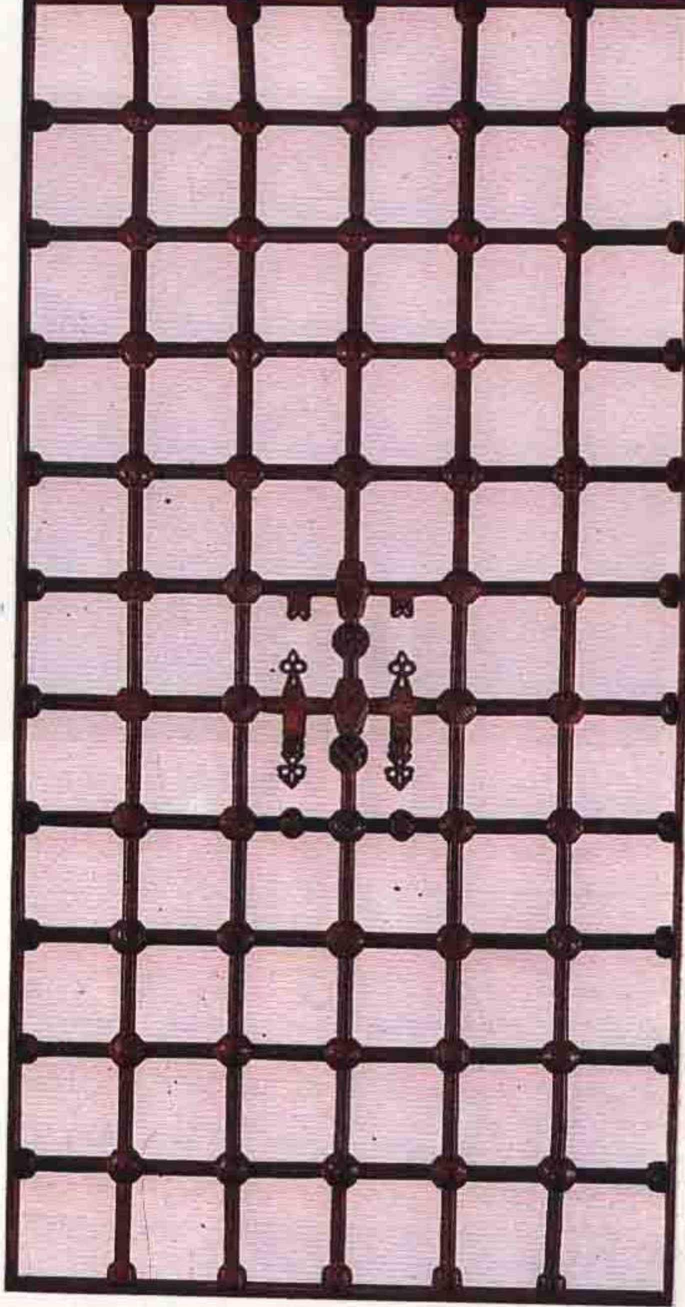
يعرف قاموس المنجد التوحيد: «التوحيد» ــ مصدر. اعتقاد وحدانية الله

[وحَّده توحيداً وأحده] جعله واحدا. وحَّد الله تعالى، آمن به تعالى وحده. قال انه واحد احد او قال: «لا إله الا الله».

اما ابن عربي فيعرف التوحيد : «التوحيد : علم، ثم حال، ثم علم. فالعلم الاول: توحيد الدليل، وهو توحيد العامة، واعني بالعامة علماء الرسوم. وتوحيد الحال: ان يكون الحق نعتك، فيكون هو لا انت في انت، «وما رميت اذ رميت ولكن الله رمى» (٨ /١٧) والعلم الثاني بعد الحال: توحيد المشاهدة، فترى الاشياء من حيث الوحدانية، فلا ترى الا الواحد، وبتجليه في المقامات يكون الوجدان، والعالم كله وجدان... (كتاب التجليات ابن عربي).

اما التوحيد في نظر ابن تيمية: ذو مظاهر او حقائق ثلاث:





«التوحيد» فناؤك عنك، وعنه، وعن الكون، وعن الفناء، فابحث به. فان كل ما سوى الحق، مائل ولا يقيمه الا هو، ولا اقامة الا بالتوحيد، فمن اقام فهو صاحب التوحيد. «التوحيد» ان يكون هو الناظر وهو المنظور».

واذا اخذنا بمنطق ابن عربي، فان الموحد، خصوصا اذا كان فنانا،

لكي يصل الى الذات، وبالنالي الى الفناء في الوحدة،عليه ان يرفع عن ذاته الحجب التي تحول دون وصولها الى الفناء في الوحدة، وما هذه الحجب، الا الاثار والاكوان والافعال والصفات. وبترجمة فنية، على الفنان ان يتجاوز الاحداث والزمان والمكان والطبيعة وافعال الانسان وصفاته.

فالربيع، وخضرة الاشجار والحزن والفرح والانتصار والجمال البشري، جميعها حجب تحول دون فناء الذات

فتوحيد الافعال مقدم على توحيد الصفات، وتوحيد الصفات مقدم على توحيد الذات». (الفتوحات المكية)

ويعرف ابن عربي التوحيد ايضا في كتابه «التجليات» بان «التوحيد»: **«نفي الاثنينية في الوجود:**

المظهر الاول: توحيد الوهية، وهذا اعتراف بالوحدة الذاتية للاله الحق، وايمان عميق بها.
المظهر الثاني: توحيد الربوبية، اي وحدة الذات الالهية في الخلق والتسوية والتقدير والهداية.
المظهر الثالث: توحيد العبودية، وهو ان يسلم المرء ذاته لله رب العالمين فلا يعبد سواه ولا يتقرب الا اليه، (المعجم الصوفي).

في الوحدة، وبالتالي تحول دون التوحيد.

نفي الوجود

واذا اصغينا الى مزيد من تعريفات التوحيد، نلتقي، في النتيجة الاخيرة مع الايات الكثيرة التي اشارت الى وهمية الظاهر وعرضيته، والى حقيقة الباطن وجوهريته، فالتوحيد «**اثبات القدم واسقاط الحدث**» والقدم هو الغيب بالطبع والحدث هو الوجود. القدم هو الرب والحدث هو العبد. **والتوحيد**: «**اثبات احد بلا اول ولا اخر**». ومن غير الله، او المطلق بلا اول ولا اخر، **والتوحيد** «**بقاء الحق وفناء ما دونه**» **والتوحيد** «**نفي الفعل واثبات الفاعل**» **والتوحيد** «**اسقاط الاضافات**» **والتوحيد** «**اثبات عين بلا وصف ولا نعت**» **والتوحيد** «**اثبات الوجود ونفي الموجود**» **والتوحيد** «**رؤية الكثرة في عين الوحدة ورؤية الوحدة في عين الكثرة**»، **والتوحيد** «**مشاهدة الجمع في عين التفصيل**».

واذا رحنا نتأمل اثار الفن الاسلامي في كل تجلياته، في الرقش، والزخرفة، والخط، والحفر، والنسج، والنقش. سنقف امام فن يسقط عنه الوصف، والنعت، والاضافات، والفعل، والبداية، والنهاية، والحدث، كما يسقط عنه الاكوان والافعال والصفات. كذلك من الممكن ازاء تجليات هذا الفن ان نرى في الجزء كلا، وفي الكل جزءا. فزخرفة على باب مسجد او على جدار ما، يمكن ان تؤلف زخرفة لصفحة كتاب في الوقت الذي يمكن فيه، ان تمتد لتملأ الافق. كذلك ان غصنا واحدا من شجرة في منمنمة يستطيع ان يكون رمزا لكل الاغصان، وان غابة اشجار تستطيع ان تكون رمزا لشجرة واحدة. اننا بالتالي امام فن يمكن عبره «رؤية الكثرة في عين الوحدة ورؤية الوحدة في عين الكثرة» او «مشاهدة الجمع في عين التفصيل». ذلك ان هذا الفن ينمو من نقطة واحدة تتراكم بنظامية هندسية رياضية. او بالاحرى تتكرر حسب نظام كلي. فتصير خطا



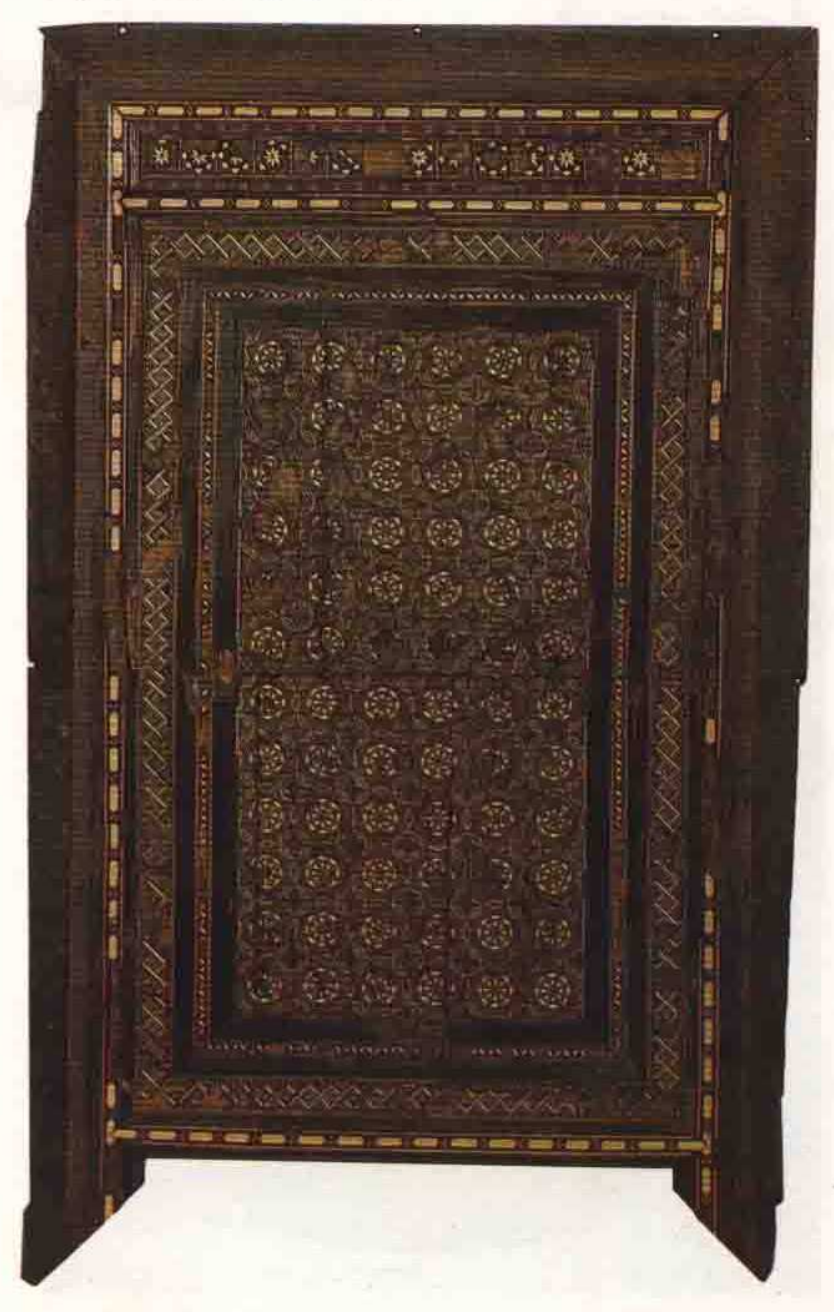
■ نافذة من الحديد المذهب (الى اليمين)، حفر على تقاطع أضلاع مربع الوسط، اسم صاحبها وصانعها (راجع التفصيل في الوسط / يسار الصورة). وزخرفت كرات مربعات الوسط بأشكال هندسية متنوعة. ارتفاع ٢٨٠ سم - سوريا، القرن ١٥ م - المتحف الاسلامي / الكويت ■ صحن من الفولاذ المخرّم والمكفّت بالذهب في زخرفة تجريدية متعاكسة. خط في وسطه بحكمة اسلامية: «توكل على الله في كل الامور». قطر ١٣،٨ سم - القرن ١٨ م - المتحف الاسلامي في الكويت ■

والخط يصير مربعا، والمربع يصير مخمسا، او مسدسا، او مثمنا، والمثمن يصير دائرة والدائرة، محيطا سيدور حول نقطة، هي نقطة البداية، او النقطة الاولى.

نفي الغير

لكننا، اذا فتحنا باب الاجتهاد،





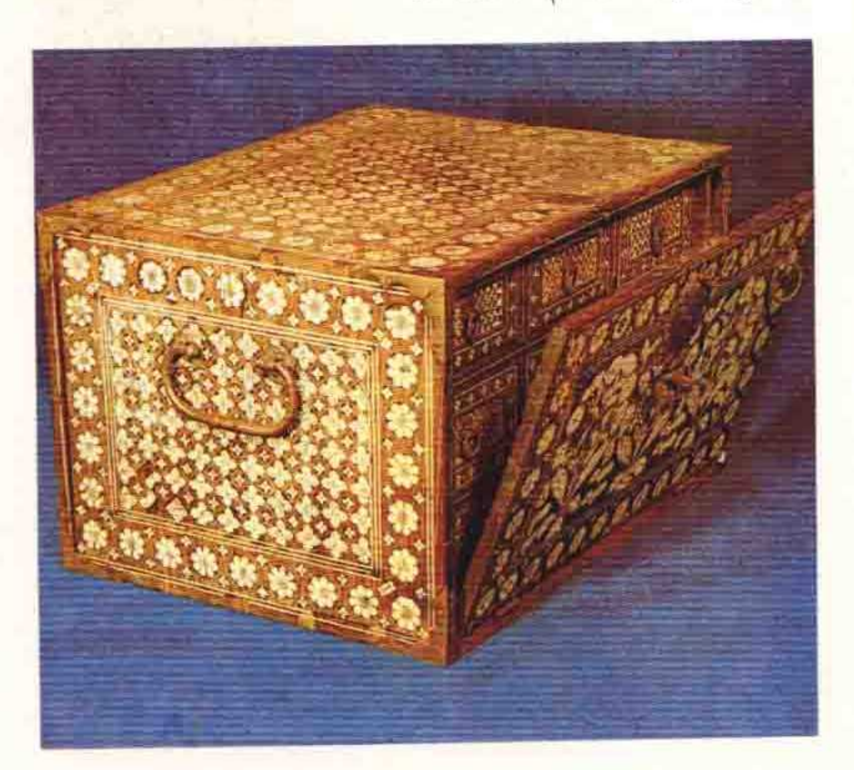
وباب التأويل، كما يدفعنا بذلك، الفن نفسه، سنجد عند التحقق، كما وجد «حيدر آملي» في كتابه المثير «جامع الاسرار ومنبع الانوار» «**ان ليس في هذه العبارات** (عبارات التي وصف بها التوحيد) **ولا في هذه الاشارات اختلاف او خلاف، لان الاشارة الواحدة منها تقوم مقام الكل، وتشير الى**



ان نفي الغير، بالمفهوم الفني، هو التجريد، او التجريدية كاتجاه. فالتجريدية التي عرفنا في تجليات الفن المعاصر، تنفي الغير ايضا، ولو ان هذا الغير يبقى محصورا في الطبيعة كمظهر او منظر، والانسان كصورة وجسم وعواطف، الا ان التجريدية المعاصرة لا تمضي في نفيها للغير لتبقي او لتثبت الواحد. ومن هنا يبدأ الاختلاف بينها وبين التجريد في الفن الاسلامي. فهي مع نفيها للغير تجعل من «انا» الفنان اخرا، او غيرا.

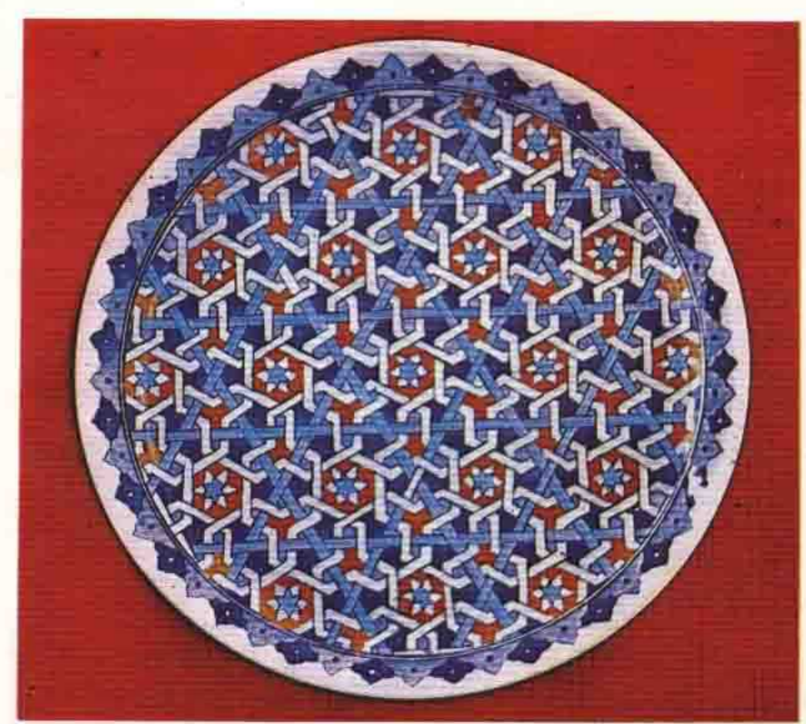
وبالتالي فانها لا تسقط عن العمل الفني الصفات والافعال فاذا كنا امام تجريد غير هندسي، كما عند «كاندسكي» او «بول كليه» او «موندريان» فاننا سنجد ان هذا التجريد هو في النهاية اختصار وترميز للظاهر، طبيعة كان ام انسانا. ان

■ لوح خشبي مفصّل، ومطعّم بالعاج وبخشب ملون. تتشكل زخرفته من مثمنات ونجوم رباعية. يبلغ ارتفاعه مترا واحدا ـ مصر / القرن ١٤ م (الى اليمين) ■ مصراعا باب خشبي من شجر الصنوبر الاطلسي / المغربي. محفور، وتتألف نجمته من ٤٨ شعاعا! ١٤٠ × ١٤٠ سم ـ المغرب / القرن ١٤ ـ ١٥ م (في الوسط) ■ صندوق خشبي مطعم بالعاج، ومزخرف بأشكال هندسية ونباتية ـ استانبول / تركيا. متحف توب كابي / القرن ١٨ م (تحت) ■



الكل، لان المراد واحد، وهو نفي وجود الغير، ذهنا وخارجا، واثبات وجود الحق»، يضيف «حيدر آملي» «وبيان ذلك هو ان المعنى المطابق للتوحيد ــ لغة واصطلاحا ــ هو جعل «الشيئين شيئا واحدا، او «صيرورة الشيئين شيئا واحدا»، او جعل «وجودين وجودا واحدا».

الفن الاسلامي. كذلك يمكننا ايضا ان نرى في الالوان وحركيتها وتموجها لغة تروي وتبوح بعواطف واحاسيس خاصة وفردية، وبالتالي فانها تؤكد على ان «انا» الفنان هي في النهاية الاخر والغير غير المنفي.



■ صحنان من الخزف الملون، قطر الواحد منهما ٣٠ سم ـ كوتاهية / تركيا. القرن ٢٠ م ■ تتألف زخرفتهما الهندسية من مسدسات داخل مسدسات (الى اليمين)، ومن نجمة اثني عشرية (الى اليسار) ■

حدود الاختلاف بين تجريدية الفن الحديث وتجريدية الفن الاسلامي

هكذا يتبين لنا ان التجريدية في الفن الغربي الحديث، على علاقة حميمة بالواقع الملموس وبالواقع المرئي، وان كانت لا تنقل هذا الواقع، كما هو الى اللوحة، سواء أكان هذا الواقع انسانا ام طبيعة ام افكارا وتصورات. وبالنهاية فان التجريدية في الفن الحديث، هي تجريد للواقع او تجريد للمرئي والمجسد. كمحاولة لتناول هذا الواقع باساليب وطرق جديدة ومختلفة لمزيد من سبر اغواره او للوصول الى روحه او حركته الداخلية، او باطنه، هديا بالافكار والمواقف القائلة بان حقيقة الشيء، ليست في ظاهره بل في باطنه.

كذلك يمكننا المضي في قراءة التجريدية الغربية، كمحاولة للرد على الواقع، او كأسلوب يعكس موقف النفور او الاعتراض من التعامل مع الامثلة التي قدمها موندريان، عن كيف تنتقل اللوحة، من نقل شجرة في اشكالها الظاهرة الى خطوط والوان تجريدية، دليل واضح ان «الغير» موجود، واذا لم يكن موجودا في اسلوب المحاكاة، الا انه موجود كعلاقة بين الفنان وبينه، وبالتالي فهو موجود كانطباع اولا وكمشاعر ثانيا.

ثمة صراع بين الانسان وبين الغير. واللوحة التجريدية، ان لم تكن تصف هذا الصراع، الا انها توحي به، وتعبر عن المشاعر الناتجة عنه. واذا اخذنا اعمالا تجريدية هندسية، فاننا نجد ايضا ان هذه الهندسة التي زهدت بالمشاعر والحس، اقامت من ذوق الفنان، ومن مزاجه، ومن فلسفته في الجمال، اخرا وغيرا. ذلك ان هذه الهندسية، هي في النهاية هندسية ذوقية وليست مبدئية، كما هي في



الواقع ومعالجته معالجة مباشرة. فلا يمكننا هنا ان نفصل بين الحرب العالمية الاولى والثانية، وبين التجريدية كتيار برز مرتين في العواصم الغربية بشكل ملفت، خلال الحربين او اثرهما. فلقد حمل الفن الحديث في معظم تياراته وتجلياته الجديدة اكثر من رد على الحرب واثارها، وكان واحدا من الاصوات الاكثر بروزا التي رفضت الحرب ودانت نتائجها.

وهكذا فان التجريدية والواقع اي التجريد ونقيضه على علاقة حميمة وان كانا على طرفي نقيض(٦). من هنا يبدأ الخلاف او يبدأ التناقض مع التجريد في الفن الاسلامي. فمع تأملنا للفن الاسلامي، نجد ان التجريد ليس اختصارا للواقع، او تجريده من صفاته الظاهرة. بل نجد ان هذا التجريد هو **تجسيد لغير المرئي** اذا جاز التعبير، او بالاحرى هو على علاقة حميمة بموضوعات هي في ظاهرها وفي باطنها غير مرئية او غير واقعية وغير ملموسة.. **فاذا كان موضوع التجريد في الفن الغربي، هو في معظمه موضوع واقعي وملموس وموجود في الواقع او في الطبيعة، فان موضوع التجريد في الفن الاسلامي، هو دائما موضوع تجريدي في جوهره، ذلك انه موضوع ينتمي او ينحدر من الموضوعات الفلسفية او الذهنية المجردة، او الهندسية الرياضية، او هو ينضم الى القوانين الخفية الناظمة لمظاهر الوجود.** حتى اذا وقفنا امام الطبيعة التي تستلهمها الزخرفة الاسلامية استلهاما مباشرا فاننا لا نستطيع القول إن هذه الزخرفة انما تجرد مظاهر الطبيعة من اشجار واوراق اشجار وتختزلها. **بل نحن هنا امام استلهام لحركة الطبيعة المجردة وليس استلهاما لصورها المرئية. فالزخرفة الاسلامية انما تقف امام الطبيعة لتقتدي بنظامها الخفي وبقوانينها المطلقة في التشكل والتلون والنمو والانتظام، وبالتالي فان قانون الطبيعة هو الموضوع لا الطبيعة نفسها في تجلياتها المختلفة والمتنوعة.**

ان الاختلاف اذن، اختلاف في المصدر. فمصدر التجريد الغربي، واقعي حسي ومرئي في حين ان مصدر التجريد في الفن الاسلامي

هامش رقم (٦)

في رده على القول الذي يصف الفن المعاصر بالفن التجريدي يقول الناقد الروسي «ف. م بوليفوي عن هذا التيار: «هو اتجاه لا يحيط بكل العمليات التي تمت في مجال الفنون في هذه الحقبة، ففي اخريات القرن التاسع عشر دخلت النزعة الواقعية مرحلة جديدة من مراحل تطورها، وهي مرحلة اقتربت فيها من المشاكل الاجتماعية والنضال السياسي ونتيجة لذلك اكتسب الشكل الدافعي محتوى او مضمونا جديدا فعالا ملائما للموضوع، كما اصبح اقوى تعبيرا ومن ثم كانت النزعتان الواقعية والتجريدية تمثلان قطبي فن القرن العشرين من الناحيتين النظرية والعملية».

مصدر مجرد غير واقعي وغير مرئي.

الاختلافي في مفهوم اللون، المساحة، الفراغ

لقد كان فهما سطحيا، ذلك الفهم الذي راح يساوي بين التجريدية التي قالت بها اللوحة الحديثة، وبين التجريد الذي حققه الفن الاسلامي، كذلك، كان فهما سطحيا، ذلك الفهم، الذي راح يساوي بين «الشكلية» التي نادى بها الفن الحديث. وبين مفهوم الشكل في فن التراث. فعندما نقيم المقارنة بين الجمالية التراثية والجمالية الحديثة، نلاحظ ان هذا التقارب بين الجماليتين، انما هو تقارب في العناوين فقط، وان التناقض كبير وواسع بين الجماليتين، من حيث الاهداف والفلسفة والمنطق.

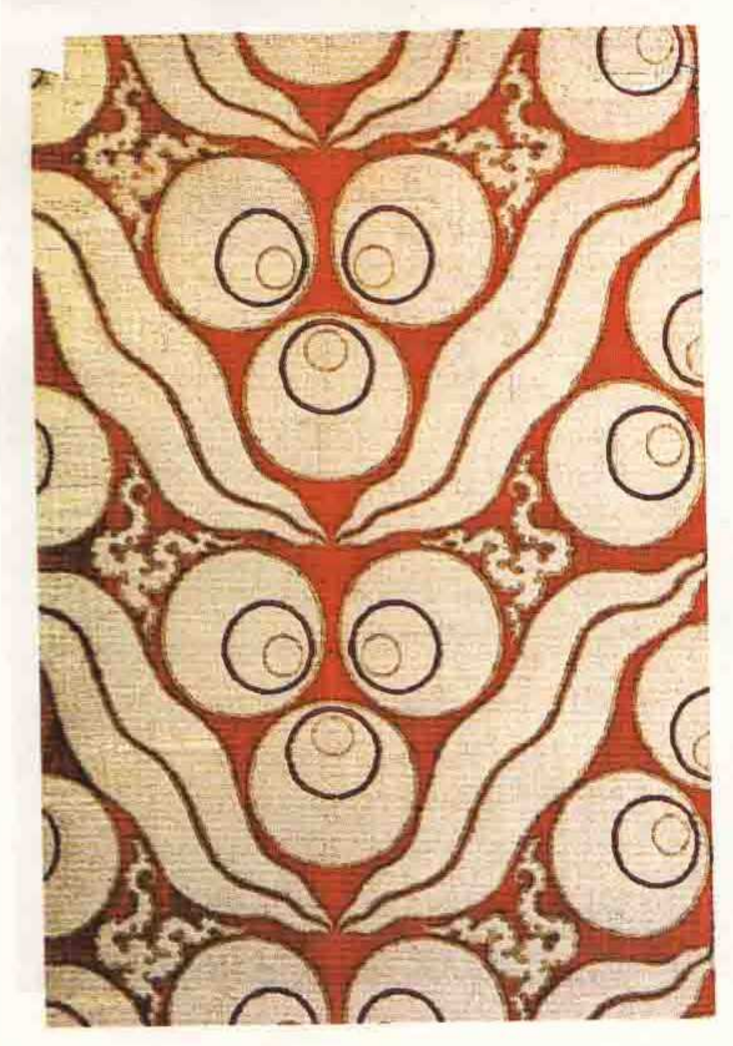
لقد غاب عن اكثر الفنانين ان الخط العربي التراثي او فن الزخرفة هو فن قائم بذاته، وانه ككل فن مستقل، يقيم له منطقا جماليا وفلسفة جمالية، تحكمان بالضرورة خصائصه واساليبه ومساره الابداعي، فجمالية اللوحة الخطية التراثية، او جمالية الخط، على سبيل المثال، ليست في جمالية الحروف واشكالها، بل هي في النظامية الشكلية، التي شكلها الخطاط، عبر هذه الحروف.

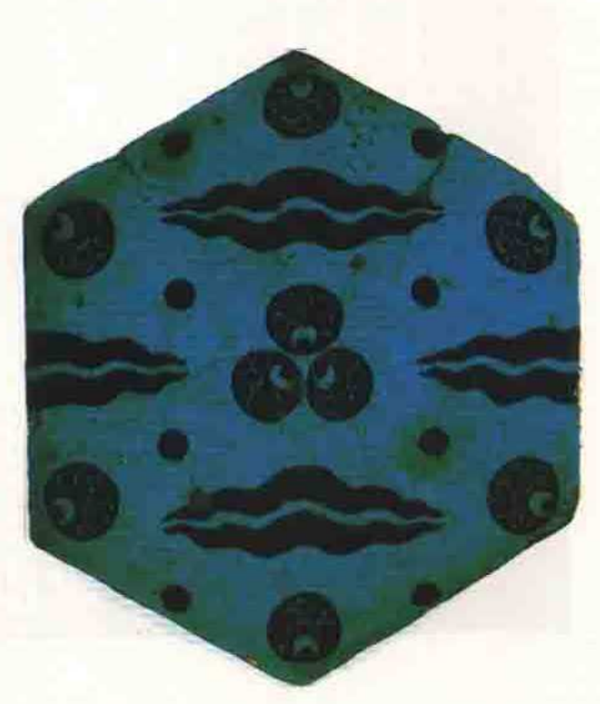
ففي اللوحة العربية الحديثة او الغربية الحديثة التي راحت تستلهم الفن الاسلامي التراثي، من النادر ان نجد استلهاما لمثل هذا المنطق. ذلك ان ما تم استلهامه من الخط العربي، اقتصر على حروف اللغة العربية، وان هذه الحروف، عندما شكلت اللوحة الحديثة، شكلتها عبر قيم اللون والمساحة والفراغ، التي نادت بها اللوحة الحديثة... وبالتالي، فاذا اصغينا الى مفهوم اللون والمساحة والفراغ في اللوحة التراثية الخطية، نلاحظ ان ثمة تناقضا فاضحا تمارسه اللوحة العربية الحديثة والغربية الحديثة في هذا الجمع بين الخط وفن العصر.

ان الاختلاف الاول، يكمن في النظرة المختلفة لفلسفة اللون. ففي الوقت الذي تقف اللوحة الحديثة من اللون كعالم مستقل وكلغة فنية قائمة بذاتها، وبالتالي، فان اللون في اللوحة الحديثة، يمكن ان يكون فكرة، او عاطفة، او رمزا. فان اللون في الفن الاسلامي التراثي، يبقى مادة مستسلمة او خاضعة للفنان في تطويعها واستخدامها كواحدة من العناصر التجسيدية، او البنائية. فهو اذن لون لا يستقل، لا كفكرة، ولا كعاطفة، ولا كلغة، بل يبقى عنصرا يشترك مع العناصر الاخرى، وفي تحقيقه لهذا الاشتراك تحقيقا شاملا، يكتسب جماليته. فجماليته، ليست منه، بل هي تجيئه عندما يتخلى عن

■ لوحتان مربعتان من الخزف الملون، تتألف وحدتهما الزخرفية من ثلاث دوائر متتالية / متداخلة، في نظام متكرر. طول ضلع الواحدة منهما ٢٢ سم - ازنيك / تركيا (فوق) ■ لوحة مسدسة من الخزف الملون يبلغ قطرها ٣٠ سم. وقد اضيفت الى دوائرها الثلاث غيمة مؤسلبة، في النظام المتكرر نفسه - سوريا (تحت / الى اليمين) ■ نسيج من الحرير المقصب، تتألف وحدته الزخرفية، من الدوائر الثلاث اياها، مع اعادة اسلبة جديدة للغيمة، من ضمن النظام المتكرر نفسه - تركيا (الى اليسار) ■ ويمكن ملاحظة التناغم الفني بوضوح بين هذه القطع الثلاث، المحفوظة في متحف الفن الاسلامي في الكويت، والعائدة الى القرن السادس عشر الميلادي. رغم اختلاف مناطق نتاجها ■







خصوصيته ويتوحد مع العناصر الاخرى التي تشكل العمل الفني ككل.

اما بالنسبة الى المساحة، فان التناقض بين الجماليتين واضح منذ البداية. فالمساحة في اللوحة الحديثة هي المكان. اي انها رمز للعالم سواء أكانت هذه المساحة ذات ابعاد حقيقية ام هي تصور! الا ان المساحة في الفن الاسلامي، هي شكل هندسي: مربع، دائرة، مثلث، مستطيل. وما يتوالد من هذه الاشكال ضمن منطق الهندسة. وبالتالي، فان المساحة نظام، او مبدأ، انها بالطبع ليست مكانا ولا هي رمز





للعالم. بل هي افتراض منطقي، وعالم خفي!..

في اللوحة الحديثة. لا بد من ان تتحول المساحة الى واحدة من عناصر اللوحة المتحولة. ففي كل لوحة، تلبس فيها المساحة معنى جديدا، هو المعنى الذي يريده الفنان. وبالتالي، تتحول المساحة الى لغة ايضا.

اما في الفن الاسلامي، فالمساحة تبقى نظاما ثابتا، بمعنى المنطق الهندسي. وهي في هذه الحال تتحول الى واحدة من العناصر الهندسية او الرياضية التي تشكل في مجموعها التشكيل الهندسي الذي يشكل منه الفنان عمله الفني. انها ليست لغة، وليست معنى. بل هي مجال وتجلي..

كذلك يبدو التناقض جليا في مسألة الفراغ في اللوحة الحديثة، والفراغ في العمل الفني الاسلامي.. فالفراغ في اللوحة الحديثة، سرعان ما يكتسب وجودا.. انه مرة، العمق، او البعد، ومرة هو الثقل او الجاذبية، ومرة هو الجهة والاتجاه... انه واحد من المقاصد او طرف اساسي من موضوع الفنان. في حين لا وجود للفراغ في الفن الاسلامي، كعنصر مستقل قادر، على حمل المعاني المستقلة او المستحدثة.

انه في العمل الفني، حد او فاصل، وبالتالي، فهو جزء لا يتجزأ من المساحة نفسها، اي من النظام الهندسي نفسه. انه فراغ وحسب، وسيبقى احتمالا الى ان يمتلىء ويكون



■ سجادة من الصوف، من نوع «يومود» موطنها خيوا بالفرغانة، تتشكل زخرفتها من وحدات هندسية متكررة - ١٨٧ × ٣٢١ سم. القرن ١٩ م. متحف النسيج في واشنطن / الولايات المتحدة الاميركية (فوق) ■ وسادة مطرزة بخيط القصب الذهبي، بوحدات زخرفية تجريدية متكررة - القرن ١٩ م / تركيا (فوق / الى اليمين) ■ بساط من الصوف الملون . تعتمد هندسته على وحدات هندسية تجريدية في نظام متكرر - كوتاهية أو أفيون / تركيا، القرن ١٩ م (تحت) ■

شاهدا لهذا الامتلاء.. انه بالتالي، غياب المتجلي.. يأخذ جماليته او دوره في العمل الفني، من فلسفة او رمزية هذا الغياب نفسه، اذ يتحول بالضرورة الى طرف اساسي، في ثنائية الغياب والوجود.

فن التوحيد

ان التجريدية الحديثة، في كلمة اخيرة، لم تستطع ان تجعل من الشيئين شيئا واحدا ومن الوجودين وجودا واحدا. في حين استطاع الفن الاسلامي ان يفعل ذلك، لانه عندما نفى الغير نفى نفسه ايضا، ولم يقم لا انطباعا مكان هذا النفي، ولا صراعا. **فليس للفنان المسلم وجود مميز، او حضور خاص، في العمل الفني، من جهة الخصوصية الفردية. فالعمل الفني يشهد على الذوق والتقنية والمهارة والعقل والقدرة كصفات انسانية عامة، اي كصفات هي عطية وهبة من الله تعالى، ولا يشهد على «انا» الفنان، من جهة العواطف، والمشاعر، والمزاج، والمعاناة، والصفات الفردية المميزة الصفات.** من هنا فان الفنان الذي نفى نفسه، توحد مع الوجود المنفي بدوره ايضا، فصار هو الوجود نفسه، او العمل الفني نفسه كونه جزءا من الوجود. الا ان الوجود، في الفهم الديني الاسلامي ما هو الا الشاهد على الخالق. فهو عالم الشهادة بالتعبير الديني، وبالتالي، فهو المجلى لايات الله ومشيئته (سنريهم آياتنا في الافاق وفي انفسهم) و(اينما تولوا فثم وجه الله) عند ذلك يكون الفنان المسلم قد جعل من «الشيئين شيئا واحدا». ومن «الوجودين وجودا واحدا». وهذا هو عين التوحيد.

ترى، اليس من الاصح تسمية الفن الاسلامي بفن التوحيد، بدل وصفه بفن التجريد؟



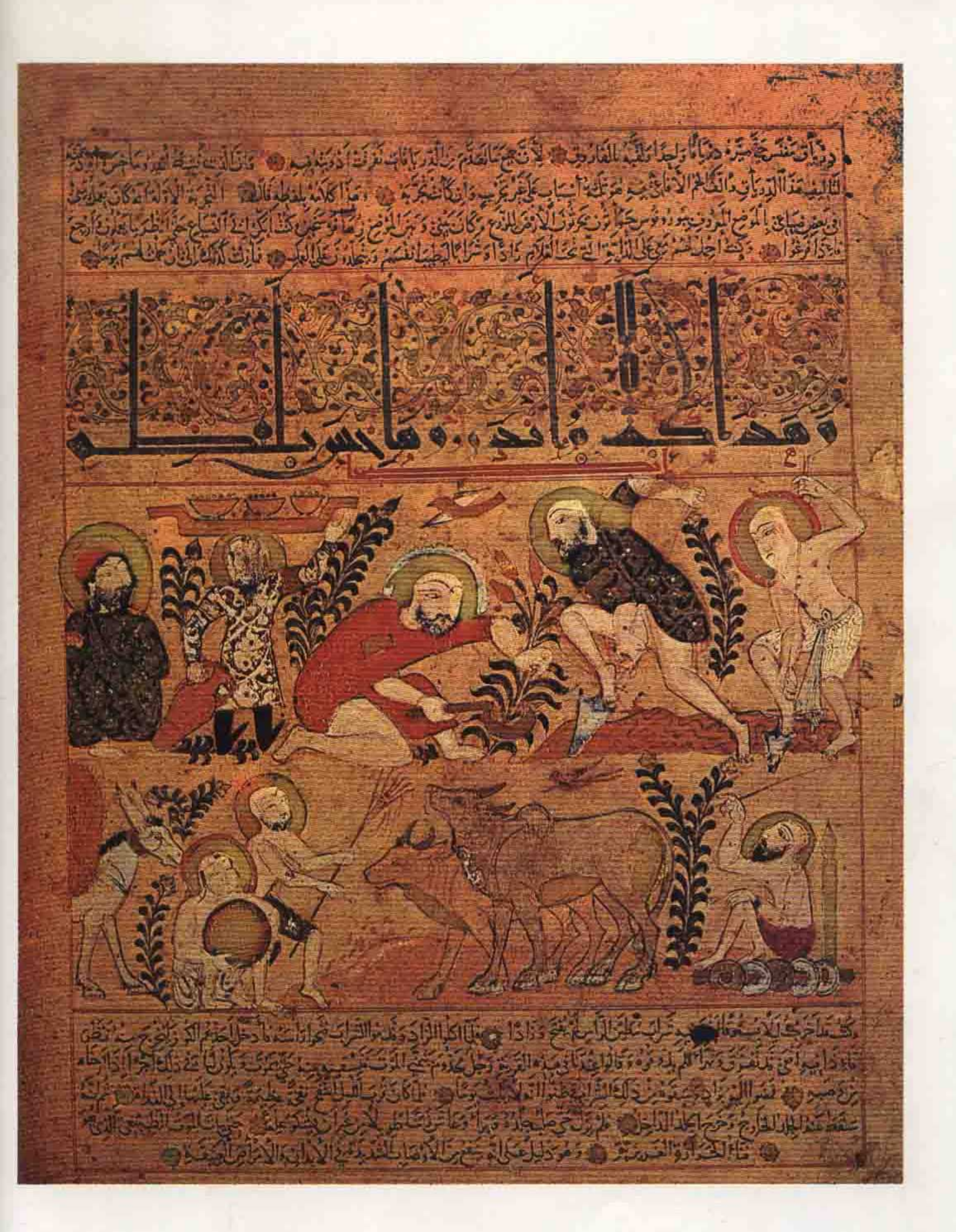
■ وحدة زخرفية من مصحف. مكتبة مسجد سلطان الغوري - القاهرة / القرن ١٦ م ■

الفصل الرابع

مسألة التصوير

(الدين لم يحرّم بل قدّم رؤيا،
والفن أسقط الواقع عن موقف)

■ تحريم الصور كقضية فنية ■ أخطاء تاريخية ■ التصوير في الآيات الكريمة والأحاديث الشريفة ■ التحريم في أديان أخرى ■ عدم التجسيم والتمثيل في الفنون السابقة للفن الإسلامي ■ التصوير الغربي ليس المقياس ■ عالم الفن المستقل ■ التصوير بين الفن والدين ■ نظرية المحاكاة والفن الإسلامي ■ غيبة الوجود الظاهر ■ الوجود كاعتبار



تحريم التصوير كقضية فنية

على الرغم من عدم وضوح تحريم التصوير، في القرآن الكريم وضوحا جليا.

وعلى الرغم من ندرة الاحاديث التي رويت عن النبي، واشارت الى تحريم او ما يشبه ذلك.

وعلى الرغم من ان الفن الاسلامي عرف التصوير، اي عرف الصورة كنوع فني مستقل في ذاته، طوال القرون الاسلامية.

على الرغم من كل ذلك، فان القناعة بتحريم التصوير، تبدو مهيمنة كحقيقة تاريخية وكأمر ديني، لدى الاكثرية، من البحاثة والمثقفين، ولا تزال هذه المسألة تثير الجدل والمناقشة الواسعين لدى معظم المؤرخين والنقاد، وتشكل، في الوقت نفسه، في تاريخ النقد الحديث، واحدة من القضايا الفنية الجوهرية، وواحدا من العناوين الاساسية، التي لا بد من الانطلاق منها، لقراءة هذا الفن وفهمه.

لقد ساد اعتقاد في الحياة الفنية الحديثة، يقول: ان الدين الاسلامي حرَّم التصوير. كما يقول: ان تحريم التصوير، كان وراء توجهات الفن الاسلامي نحو التجريد، او الزخرفة، او الشكلية الهندسية. ويقول كذلك: ان التحريم، كان وراء غياب الصورة، في الفن الاسلامي، غيابا ملحوظا، او كان وراء اهمالها، ان وُجدت لقواعد التجسيم والتمثيل والمحاكاة، او كان وراء تناقضها مع الصورة، كما عرفها تاريخ الفن الغربي الاوروبي خاصة.

من جهة ثانية، **تشكل مسألة تحريم الدين للتصوير، عنوانا بارزا، تناوله بالبحث معظم الذين قرأوا الفن الاسلامي، منذ القرن التاسع عشر حتى اليوم. واعتبرته الاكثرية مفتاحا للتقويم الجمالي.** (١)

اخطاء تقويمية

وسواء، أرفضنا هذه الاراء، ام أصغينا اليها، فان هذا المنطلق يبدو خاطئا وسلبيا، عندما نعيد تقويم علاقة الدين بهذا الفن، او عندما نعيد قراءته من منطلقات محض جمالية او فنية، او فلسفية.

بالطبع ليس الخطأ، في ان يتناول البحاثة مسألة تحريم الدين بالمناقشة، بل الخطأ يكمن في الانطلاق من هذه المسألة لقراءة جمالية الفن الاسلامي، وتحديد خصائصه ومميزاته الفنية، فلا نجد، عند عودتنا الى النص الديني، ان تحريم التصوير، يشكل امرا واضحا وجليا، او امرا حاسما لا يقبل المناقشة والجدل. فالقرآن الكريم، وهو المصدر الاول والاساسي لاي امر ديني، لا يشير الى تحريم التصوير، كمثل اشارته الواضحة الى تحريم الخمرة او الميسر،

■ *(الى اليمين) صفحة من كتاب الترياق، عن مراحل الزراعة. وعلى الرغم من ان مهمة الصورة هنا «تفسيرية»، الا انه يغلب عليها الرسم المسطح والتقسيم الهندسي. كما يلاحظ ايضا اجتماع الخط والزخرفة الى جانب الرسم في منطق واحد. القرن ١٢ م. المكتبة الوطنية / باريس* ■

هامش (١)

تشكل احكام «ارنست كونل» الفنية، في كتابه «الفن الاسلامي» نموذجا مختصرا وجامعا لوجهة النظر السائدة التي تثبت مقولة التحريم، وتدرس التصوير والزخرفة انطلاقا منها.

يقول ارنست كونل: «وطبقا لتعاليم الاسلام، خلت العمائر الدينية من التماثيل والصور وما اليها من الادوات التي تستخدمها الكنائس المسيحية في طقوسها، كما حالت هذه التعاليم دون تقليد الطبيعة تقليدا كاملاً فيما تضمنه الفن الاسلامي بعد ذلك من صور وتماثيل، وادى ذلك الى استخدام الموضوعات المستمدة من الطبيعة استخداما زخرفيا بحتا ليس له في الحقيقة اي معنى رمزي او مجازي، ولا صلة له باية احداث تاريخية. وكانت نتيجة الانصراف عن تصوير الطبيعة ان فنون النحت والتصوير عند المسلمين لم تجد سبيلا الى التطور، وانحصر نشاطهم في العمارة والصناعات الفنية. كما غلب عليهم الاتجاه الى الزخرفة».



■ من أعمال الواسطي لمقامات الحريري (المقامة ٢٤)، حيث تطغى الزخرفة، وبخاصة زخرفة الماء وثياب الاشخاص والتلوين على الموضوع، القرن ١٣ م■

او تحريمات اخرى اشد وضوحا، فقد أكد المفسرون للآيات التي اوحت بتحريم التصوير، ان القصد هو، وضع التحريم على عديد من الممارسات الوثنية المحددة تحديدا واضحا، مثل استعمال الصور، اي طقوس العبادات الوثنية، السابقة لنزول الوحي. كما نستطيع ان نشير الى ان النص القرآني، لم يكن يتناول التصوير من الناحية الابداعية، او كنشاط انساني، بقدر ما كان يتناوله من الناحية الوظائفية، كونه وسيلة، كان لها دورها في الحياة والعادات الوثنية.

كذلك يمكننا ان نقف الموقف نفسه من الاحاديث القليلة، التي رويت عن النبي، والتي اشارت بوضوح، مرة الى تحريم التصوير، او التي رسمت مساره وتوجهاته، مرة ثانية، فالنتيجة، التي يمكن استخلاصها من هذه الاحاديث، هي: **ان القصد كان الوقوف ازاء**

الوثنية والابتعاد عن تمثيل الخالق وتشبيهه، او التشبه بصفاته، كونه المصوّر والصانع والخالق وحده.

التصوير والآيات الكريمة والاحاديث الشريفة

الآية الكريمة الاولى التي رجع إليها من قال بتحريم التصوير هي: «**يَأيها الذِين ءَأمنُوا انّمَا الخمرُ والمَيسرُ والانصابُ والأزلمِ رجسٌ من عَمَلِ الشيطن فأجتنِبُوهُ لَعَلَّكم تُفلِحُونَ**» (المائدة ٩٠)

ولقد جاء في تفسير الامام الطبري لهذه الآية، قولـــه: **«الانصاب»: التي كانوا يذبحون عندها و«الأزلم»: التي كانوا يستقسمون بها (اي يطلبون بها معرفة ما قُسِمَ لهم من الرزق والحاجات.)»**

اما الآية الكريمة الثانية فهي:

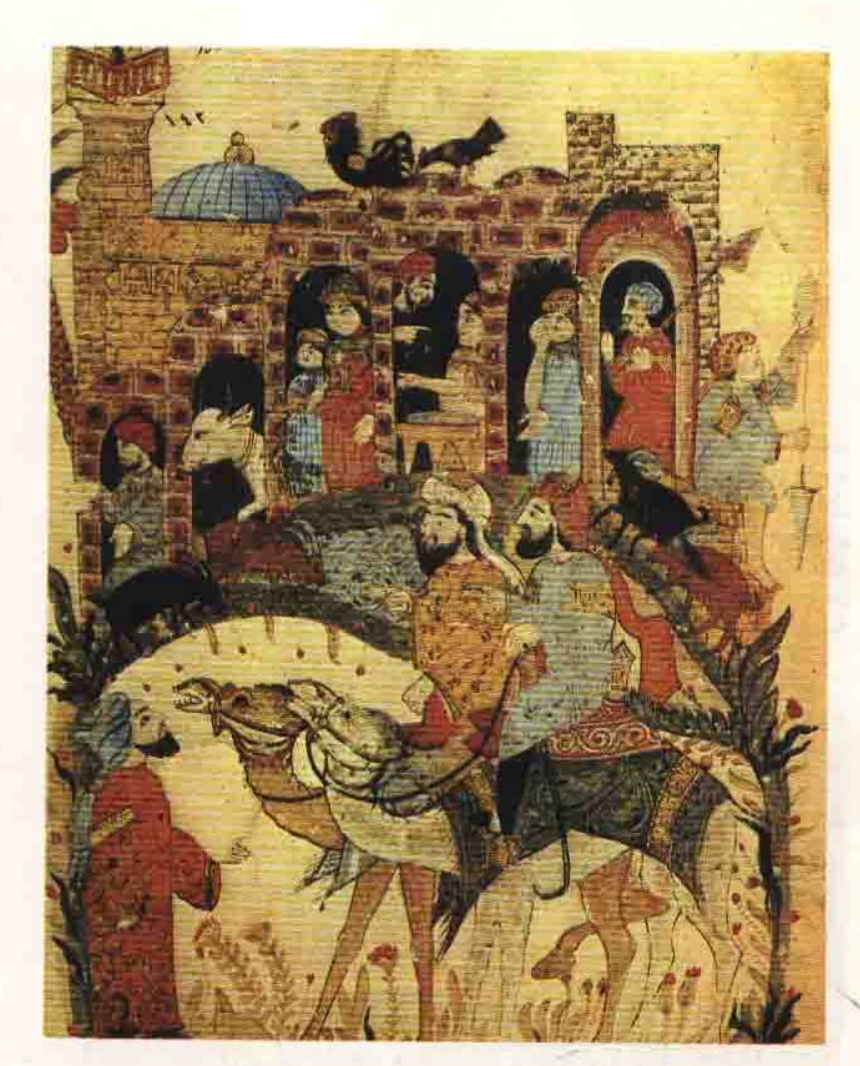
«وَمَنْ أظلَمُ مِمَّن افترَى على اللهِ كذِباً او قالَ أُوحِيَ اليَّ ولم يوحَ إليه شيءٌ ومَنْ قال سأنزِلُ مِثلَ ما أنزل اللهُ.» (الانعام — ٩٣)

ويقول الطبري في تفسير هذه الآية الكريمة: «**اوحي اليّ ولم يوح إليه شيء» قيل، نزلت في مُسَيلمة، والاسود العَنْسيّ الكذّابيْن «ومن قال سأنزل مثل ما انزل الله» هو عبد الله بن سعد بن ابي سَرْح، كان يكتب لنبي الله صلى الله عليه وسلم، فاذا املى عليه رسول الله صلى الله عليه وسلم «عزيزاً حكيماً»، كتبه «غفوراً رحيماً» فيغيره.**

واذا كان واضحا ان القصد من وراء هذه الايات الكريمة، يتمحور حول الوثنية وعاداتها وحول الوحي نفسه وليس التصوير بالذات، فان الاحاديث الشريفة التي توقف عندها الذين قالوا بتحريم التصوير، قد اختلف الفقهاء انفسهم في

■ من كتاب «حديث بياض ورياض». بياض يعزف على العود أمام سيدات المجتمع. لاحظ المنطق الهندسي الذي رسمت به الشجرتان واوراقهما. كذلك لاحظ زخرفة الثياب، العمامتين، وتسريحة شعر النساء - القرن ١٣ م. المكتبة الرسولية / الفاتيكان، روما ■





■ من أعمال الواسطي لمقامات الحريري. لاحظ التأليف التراكمي باختلاف الموضوعات، وتجاهله للابعاد الواقعية. القرن ١٣ م (فوق)
■ من كتاب الاغاني، صفحة اولى. الحاكم والرعية، لاحظ التأليف التناظري، وكذلك الاطار المزخرف والصفحة المزخرفة ايضا، والتناسق فيما بينها ـ القرن ١٣ / استانبول. (الى اليسار) ■

تفاسيرها حيث اجازوا امرا وحرموا امرا اخر، وحيث ميز بعضهم بين الموقف الديني والموقف الجمالي.

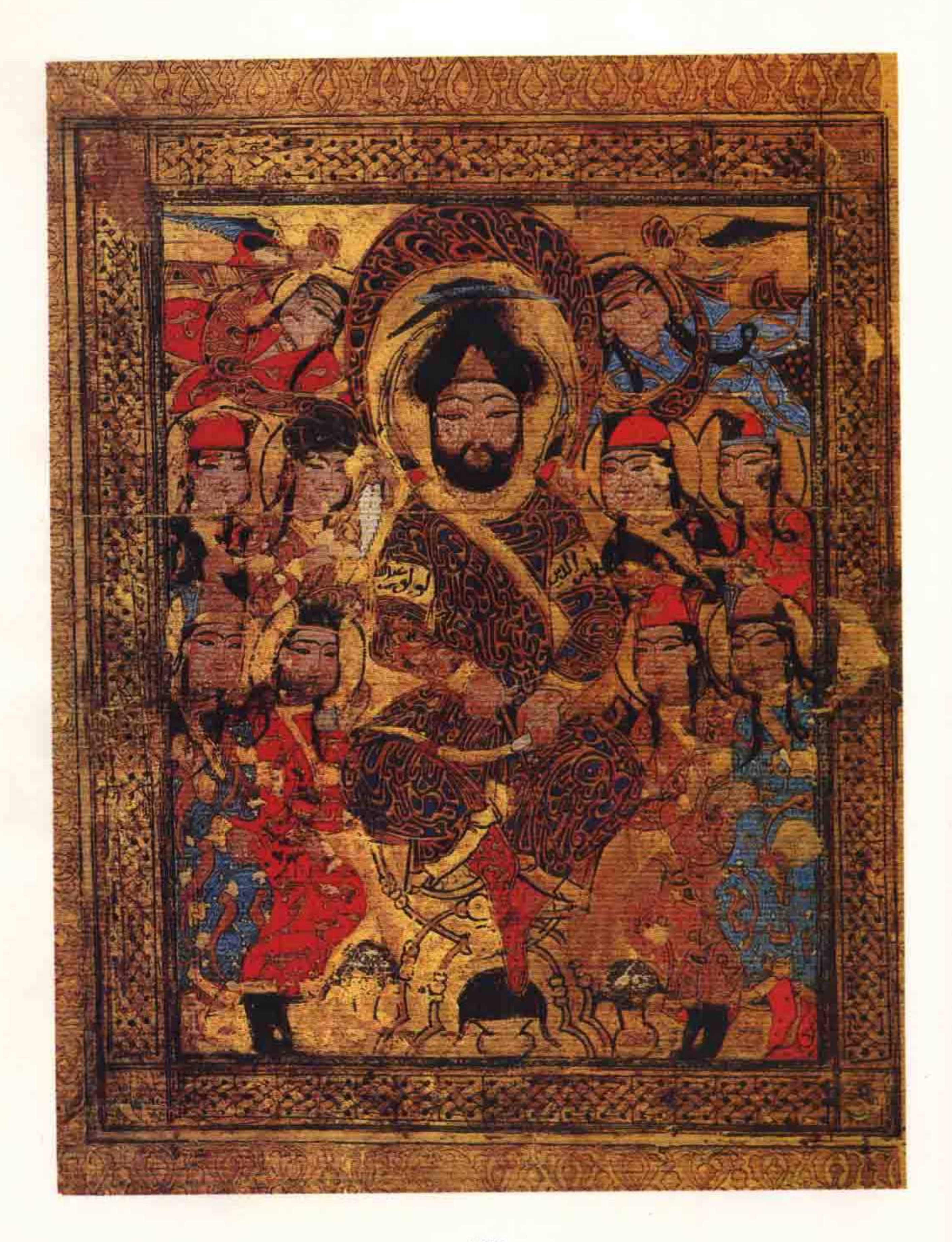
جاء في الحديث الشريف: «روي عن عائشة زوج الرسول (ص) انها قالت: واعد رسول الله (ص) جبريل عليه السلام في ساعة يأتيه فيها فجاءت تلك الساعة ولم يأته. وفي يده عصا فألقاها من يده وقال ما يخلف الله وعده ولا رسله ثمَّ التفت فاذا جرو كلب تحت سريره فقال يا عائشة متى دخل الكلب ههنا؟ فقالت والله ما دريت فأمر به فأخرج فجاء جبريل فقال رسول الله (ص) واعدتني فجلست لك ولم تأت، فقال منعني الكلب الذي في بيتك، **انا لا ندخل بيتا فيه كلب ولا صورة**. (صحيح مسلم بشرح النووي ج ١٤ ص ٨١)

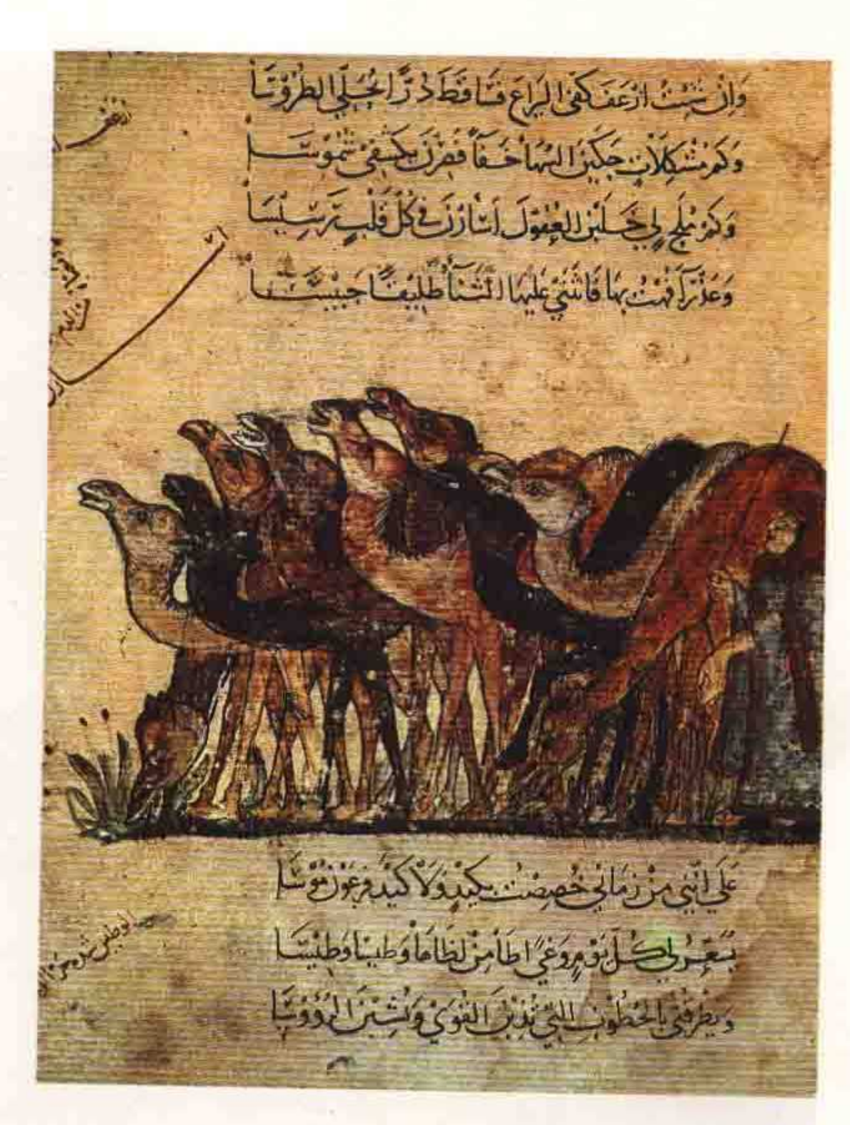
وجاء في حديث آخر روته عائشة زوج الرسول: «انها نصبت سترا فيه تصاوير فدخل رسول الله صلى الله عليه وسلم فنزعه فقطعته وسادتين». وروي بصيغة اخرى، ان عائشة زوج الرسول (ص) وضعت في بيتها سترا عليه تصاوير، فقال لها الرسول: **اميطي عني، فانه لا تزال تصاويره تعرض لي في صلاتي،**

وتقول عائشة رضى الله عنها ان الرسول قد نزع الستر فقطعته وسادتين كان يرتفق عليهما.»

في تفسيره للحديث الاول، قال النووي، وهو من اكثر الفقهاء تشددا: «**قال العلماء، سبب امتناعهم عن بيت فيه صورة كونها معصية فاحشة وفيها مضاهاة لخلق الله تعالى وبعضها في صورة ما يُعبد من دون الله تعالى وسبب امتناعهم عن بيت فيه كلب كثرة اكله النجاسات...**»

اما بالنسبة الى الحديث الثاني فقد افتى الفقهاء بشأن المادة التي تنقش عليها الصورة وثبتوا الموقف من صانع الصورة ومستعمل الألة او الاداة التي عليها الصورة. ولكنهم لم





■ من اعمال الواسطي لمقامات الحريري. قطيع الجمال. لاحظ قوة التأليف والتلوين على الرغم من ان الواسطي يتجاهل قوانين المحاكاة. القرن ١٣ - المكتبة الوطنية، باريس ■

يتفقوا تماما حول ذلك. فاذا كان الامام النووي قد اعتبر صناعة الصورة محرمة بغض النظر عن المادة التي تصنع منها او تنقش عليها. فانه يجيز ذلك في الافرشة الممتهنة، يقول في صدد تفسيره للحديث الثاني: **«واما اتخاذ المصور فيه صورة حيوان فان كان معلقاً في حائط او ثوباً ملبوساً او عمامة، ونحو ذلك، مما لا يعد ممتهنا فهو حرام وان كان في بساط يداس ومخدة ووسادة ونحوها مما يمتهن فليس بحرام.»** (صحيح مسلم بشرح النووي) ويقول ابن العربي في (فتح الباري في شرح صحيح البخاري). **«حاصل ما في اتخاذ الصور انها ان كانت اجساما حرم بالاجماع وإن كانت رقماً فاربعة اقوال الأول يجوز مطلقاً على ظاهر قوله في حديث الباب إلا رقماً في ثوب. الثاني المنع مطلقاً حتى الرقم. الثالث ان كانت الصور باقية الهيئة قائمة الشكل حرم، وان قطعت الرأس او تفرقت الإجزاء جاز، قال وهذا هو الأصح. الرابع ان كان مما يمتهن جاز وان كان معلقاً لم يجز.**

حديث اخر اورده عبد الله بن عباس عم الرسول (ص) يختلف الفقهاء في تفسيره، يقول الحديث: «جاء رجل الى ابن العباس فقال: يا ابن عباس، اني رجل اصور هذه الصور، واصنع هذه الصور، فأفتني فيها، قال: ادن مني، فدنا منه حتى وضع يده على رأسه. قال انبئك بما سمعت من رسول الله (ص) سمعت رسول الله يقول: **كل مصور في النار، يجعل له بكل صورة صورها نفسٌ تعذبه في جهنم، فان كنت لا بدَّ فاعلا فاصنع الشجر ولا نفس له.** (المسند — احمد بن حنبل).

في فتواه لهذا الحديث يقول العالم النحوي الحسن بن عبد الغفار، المعروف بابي علي الفارسي، النحوي. «فان قال قائل: «فقد جاء في

الحديث: «**يُعذب المصوّرون يوم القيامة» وفي الحديث «فيقال لهم احيوا ما خلقتم» قيل «يعذب المصورون» يكون على من صور الله تصوير الاجسام. واما الزيادة فمن اخبار الاحاد التي لا توجب العلم، فلا يُقدح لذلك في الاجماع على ما ذكرنا.** (بشر فارس، سر الزخرفة الاسلامية)

ويميز الامام محمد عبده اخيرا بين الشأن الديني، والشأن الجمالي فيقول في تحريم التصوير (المؤلفات الكاملة ــ تفسير القرآن) «**ان الذين قالوا بمنع التصاوير وقفوا جامدين في تأويل قوله صلى الله عليه وسلم: «اشد الناس عذاباً يوم القيامة ــ المصورون» وفات هؤلاء ان الحديث ينصرف الى ذلك التصوير الذي شاع في الوثنية والذي كان القصد فيه تأليه بعض الشخصيات، اما ما جاء لغير ذلك من تصاوير قصد فيها الى المتعة والجمال فلا يُحمل قول الرسول عليه.**»

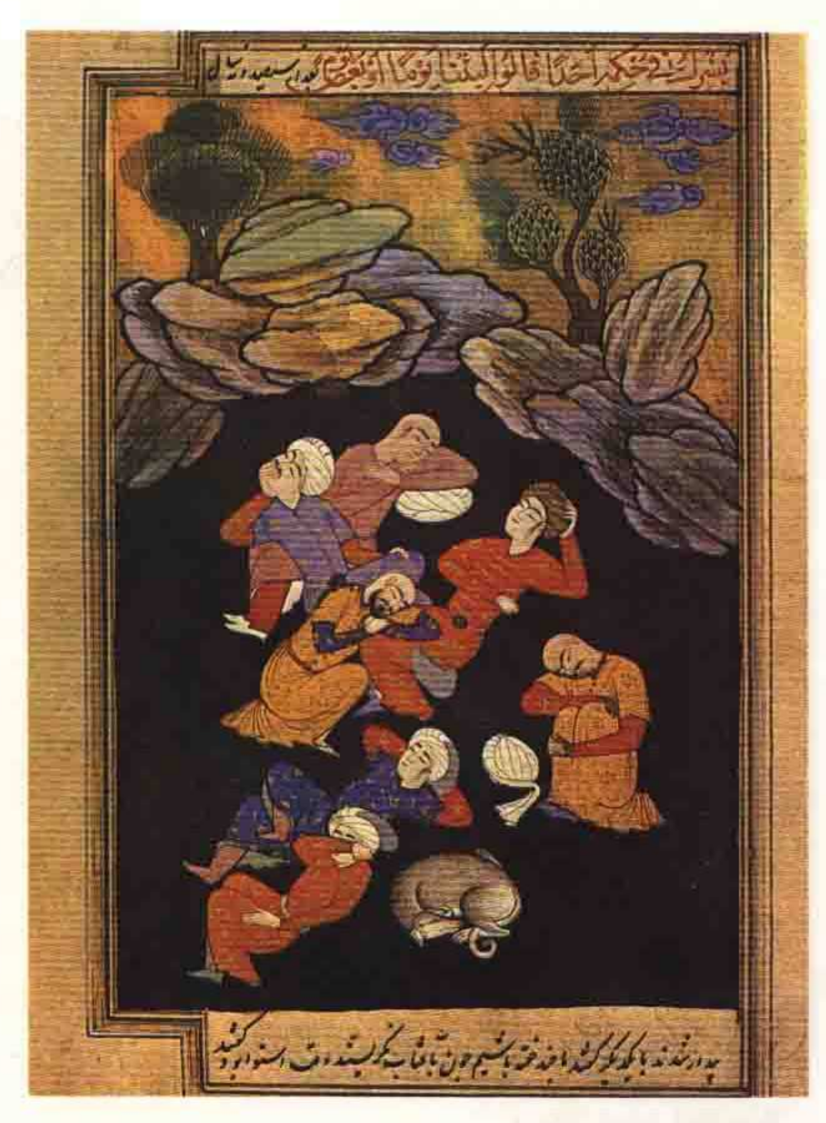
التحريم في اديان اخرى

ان الاهم، في تناول هذه المسألة ان تحريم الدين الاسلامي للتصوير، سواء كان واضحا ام غير واضح، لم يتحول في التاريخ الفني الى مشكلة كبرى. فعلى الرغم من مواقف بعض الفقهاء المتشددة مرة، والمتسامحة مرة ثانية، لا نستطيع ان نقارن تحريم التصوير في الحياة الاسلامية، بمسألة «حرب الايقونات» في الحياة المسيحية الاولى، التي استمرت زهاء مئة وثلاثين عاما، والتي انتهت بأن أقرّ المجمع المسكوني السابع النيقاوي عام ٨٦٩، امرا واضحا يقول:

«**نفرض تكريم ايقونة سيدنا يسوع المسيح المقدسة، ومنحها الاكرام نفسه، الذي به نجل الاناجيل المقدسة. فكما ان**



■ من كتاب كليلة ودمنة. لاحظ التأليف التناظري والاسلوب الهندسي الزخرفي الذي رسمت به الشجرة في الوسط، واوراق شجرتي الاطراف. القرن ١٣ - المكتبة الوطنية باريس ■



■ من ديوان «الخمسة» للشاعر أمير خسرو (فوق). وتشكل هذه المنمنمة في اسلوب رسمها سواء بأسلبة الصخور والاشجار والغيوم، ام في توزيع الاشخاص.. واحدة من اقوى المنمنمات شهادة على النظام الهندسي الخفي: «الطرح»، الذي تقوم عليه - شيراز، القرن ١٦ م - مكتبة الدولة / برلين ■ صفحة من كتاب «الف ليلة وليلة» (الى اليسار). من بلاط الامير بايسنجور، تضم هذه المنمنمة بالاضافة الى الرسم، فن الزخرفة وفن الخط. القرن ١٥ م - توب كابي استانبول ■

الجميع يلغون الخلاص بكلمة الانجيل، كذلك الجميع ايضا، سواء كانوا علماء ام جهلة، يلقون فائدة روحية بالعمل المصور بواسطة الالوان. وباستطاعة كل الناس ان ينعموا بهذه الفائدة. ان الرسم يبشر، مستخدما تنسيق الالوان، بما يبشر به الكلام، مستخدما احرف الهجاء».

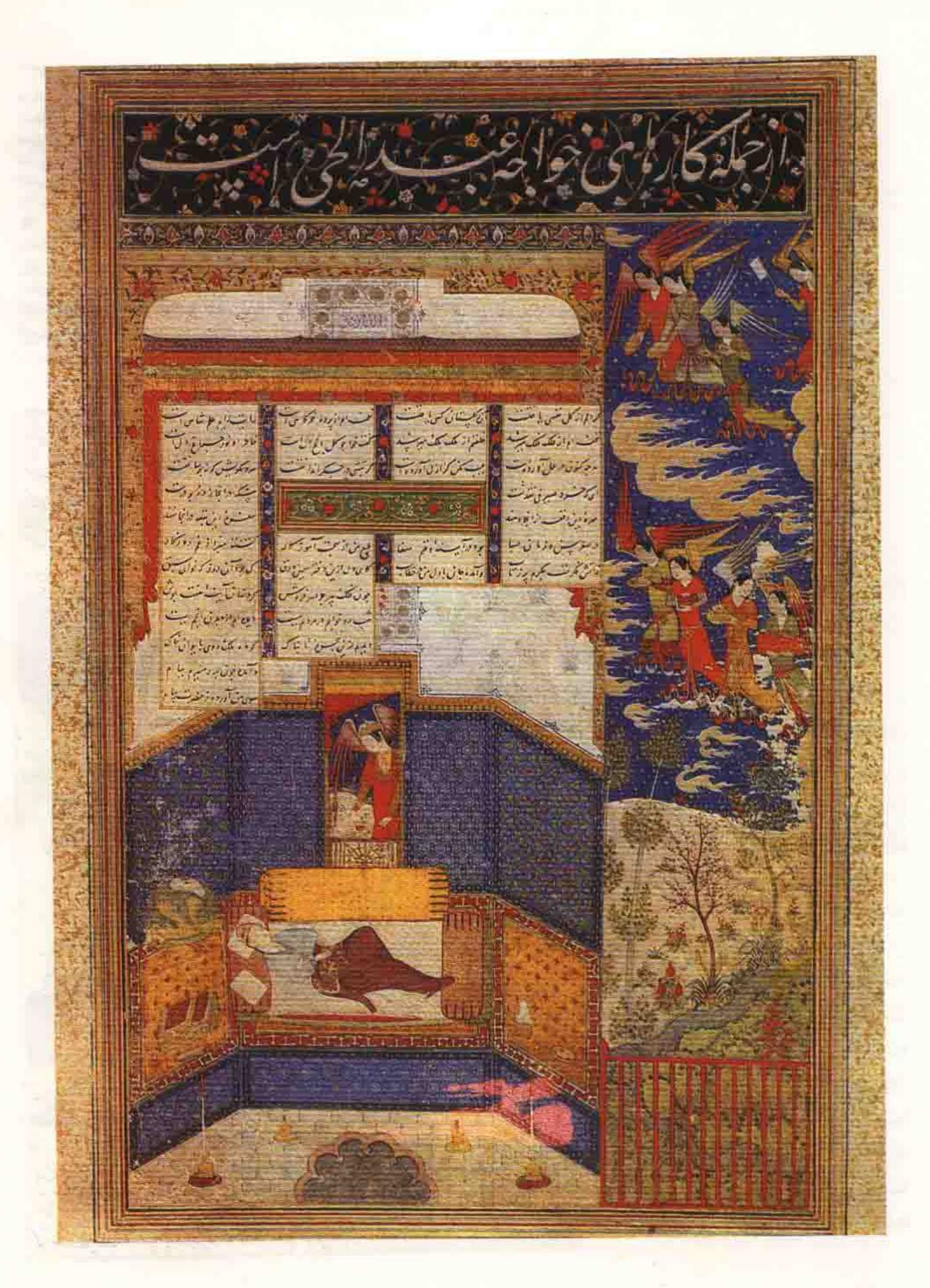
وبالطبع لقد نشأ عن هذا الامر فهم خاص واسلوب فني محدد لرسم الايقونات، والذي يُعرف الان بالاسلوب البيزنطي، او اسلوب الايقونات الشرقية.

كذلك لا نستطيع ان نجيء بنص ديني واضح، كالنص الذي تذكره التوراة، والذي يبدو كأمر ينهي عن ممارسات بشرية سبق ان تمت، والذي يقول: «**لا تصنع لك تمثالا منحوتا ولا صورة مما في السماء من فوق، وما في الارض من تحت، وما في الماء من تحت الارض**».

وبالتالي فاننا نستطيع ان نقول: ان مسيرة التصوير في الفن الاسلامي، منذ القرن الثامن، حتى القرن الثامن عشر، لم تشكل ازمة مثيرة للانتباه مع مسيرة الدين وانتشاره وازدهاره.

ان الاهم ايضا، هو اننا، لا نستطيع ان نقف، عند مشكلات او توجهات فنية محضة، او معاناة فنانين، كانت اسبابها تنحدر من المواقف الدينية ذات الصفات التشريعية. اي اننا نستطيع القول، ان الفنان المسلم لم يجد نفسه، لا في مسافة بعيدة، ولا في مسافة حرجة، مع مقولات الدين الكبرى، بل على العكس تماما، فلقد كان الفن الاسلامي يشهد شهادته الكبرى على الدين، مطابقا، وموفقا بين مقولات الدين، وبين المواقف الفنية الصرفة.

ان اسقاط مسألة تحريم التصوير او تجاوزها كمشكلة او كعتبة لقراءة الفن الاسلامي، يدفعنا بالضرورة الى تأكيد منطلقات اخرى يمكن عبرها تحديد خصائص التصوير الاسلامي،


از جمله کارهای خواجه عبدالحی است

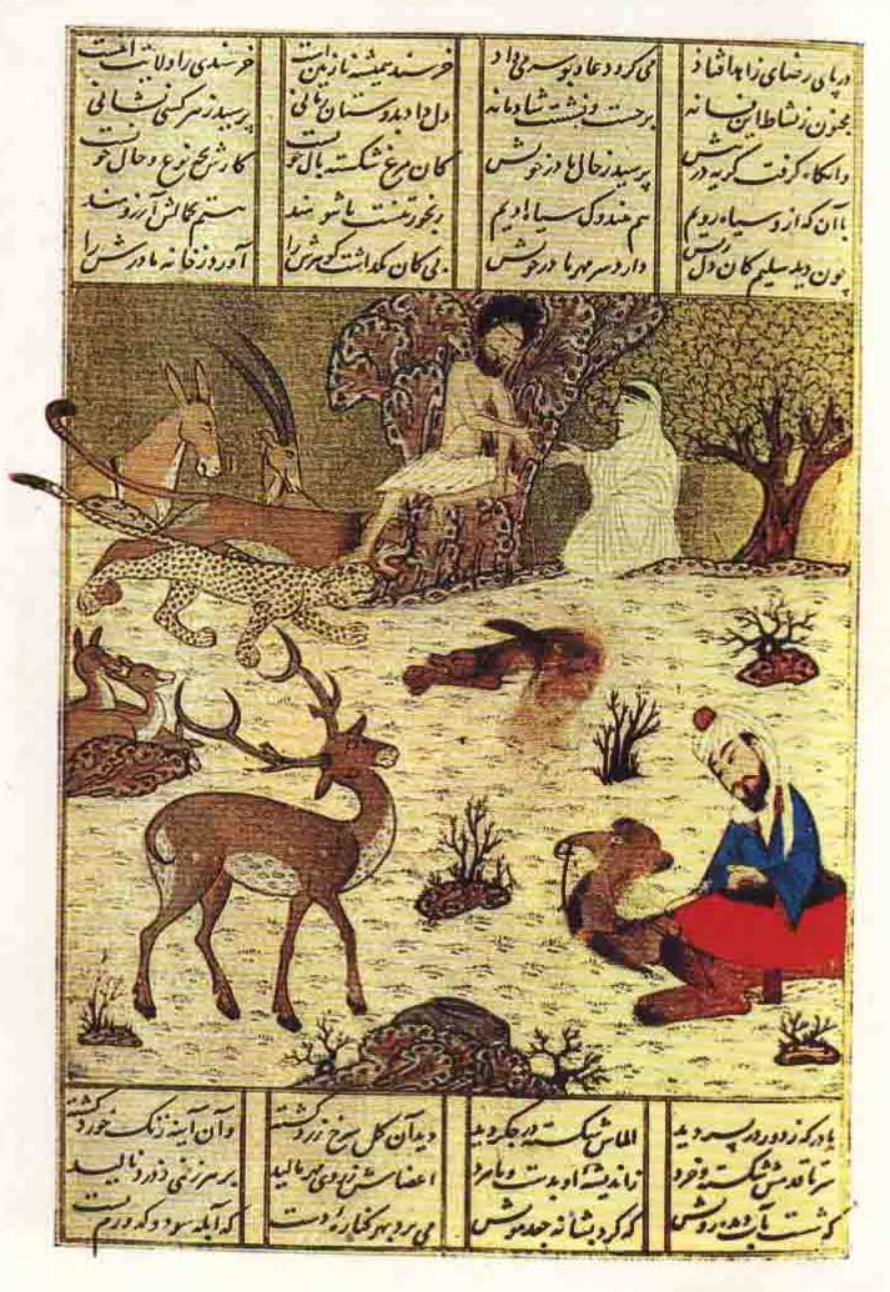
عدم التجسيم والتمثيل في الفنون السابقة للفن الاسلامي

من الناحية الفنية المحضة، لا يشكل عدم التجسيم او عدم التمثيل، او الابتعاد عن قاعدة المحاكاة الفنية، او الاخذ بقاعدة التسطيح الفني، خصائص فريدة عرفها التصوير الاسلامي فقط. بل ان معظم هذه الخصائص، عرفتها فنون حضارات شرقية كثيرة سبقت الفن الاسلامي.

لقد عرفها الفن المصري القديم، كما عرفها الفن السومري والبابلي والاشوري والفينيقي، وعرفها ايضا فن اسيا الوسطى، وفن الشرق الاقصى. كما عرفها الفن البيزنطي الذي رافق نشوء الفن الاسلامي.(٢)

ان الفن المصري القديم، في النحت وفي التصوير، لم يأخذ بقواعد المحاكاة للطبيعة، ولم يأخذ كذلك بقواعد المنظور، او بقواعد التشريح، كما ان اسلوب التسطيح، او الاخذ ببعدين، واهمال البعد الثالث، بُعد «العمق» البارز في الرسم الاسلامي، بارز وواضح ايضا بجلاء في الآثار الفنية لحضارة ما بين النهرين. وبالطبع لم تكن هذه الخصائص، او هذه الاساليب، نتيجة تحريمات دينية، بل كانت تنحدر من مواقف ومنطلقات جمالية وفهم جماليته، وبالتالي تحديد خصائص هذا الفن ككل. كما يدفعنا الى اعادة تقويم العلاقة بين هذا الفن وبين الدين، لا على اساس ان الدين يأمر والفن يطيع، بل على اساس **ان الدين يقدم رؤية شاملة للانسان وللعالم، والفن يأخذ بهذه الرؤية.**

■ من الديوان المخطوط «الخمسة» للشاعر الايراني نظامي، «مجنون ليلى» (تحت)، لاحظ اسلوب الرسم الموحد في رسم الحيوان ورسم الانسان البعيد عن التعبيرية، القريب من الرمز. القرن ١٦ م ـ مكتبة جون رينلدز / المانيا
■ .. وايضا من كتاب مخطوط اخر «اسكندر نامه» للشاعر نظامي، (الى اليسار)، لاحظ التداخل بين الطبيعة: الاشجار، الصخور، الازهار، وبين الحيوان والانسان ـ شيراز. القرن ١٦ م ■





وفلسفية وذوقية معا.

بمعنى أدق **لم يُشكّل، لا في الفنون الشرقية القديمة، ولا في الفن الاسلامي، رسم الانسان، في صورته الواقعية ولا رسم الطبيعة في مظهرها الواقعي، همّا او هدفا فنيا سعى الفنان القديم، او الفنان المسلم، الى تحقيقه، بل ان غاية الفن كانت دائما تذهب بعيدا عن مثل هذه الاهداف**

فاذا كان الفن المصري مشغولا بالخلود وبحياة ما بعد الموت، فان مشاغل الفنون الأخرى تجاوزت ايضا يوميات الانسان ومحيطه لتتناول ما هو اسطوري وآلهي، وما هو ابعد من الموجود والظاهر. في الوقت نفسه لقد رافق هذه الفنون ذوق جمالي خاص، ميَّز هذه الابداعات وخصصها. فالفن ـــ على حد تعبير اندريه مارلو في كتابه «اصوات

هامش (٢)

في بحثه حول التصوير بين الحظر والاباحة يشير د. ثروت عكاشة الى خصائص في الذوق العربي قبل الاسلام كان لها اثرها فيما بعد على الفن الاسلامي يقول: «ولعل بُعد الامة العربية في جاهليتها، عن التصوير، كان له اثره فيها فيما بعد، حين اظلها الاسلام فكانت اميل الى الاخذ بما تخال فيه نهيا عن التصوير وابتعادا عنه. ولعل هذا ايضا كان له اثره في الاخباريين واهل السير والمفسرين فمالوا في تأويلهم الى ما أثر عن الرسول خاصا بالتصوير الى جانب التحريم... وهذا يردنا الى ان البيئة العربية لم تكن بيئة تغرم بالتصوير، وان السبب في بُعد العرب عن التصوير لم يكن للاسلام وتعاليمه نصيب كبير فيه». (التصوير الاسلامي)

يقول «د. عفيف بهنسي» في هذا الصدد «ان تحريم التصوير لم يكن قائما كأمر ديني مرتبط بموقف الرسول من التصوير بصورة شاملة. وانما هو تعليل لاتجاه الفن الاسلامي ضمن خط جمالي يمتد من تقاليد الفن العربي القديمة، ويأخذ من الاسلام ابعادا جديدة تستند ولا شك على المبادىء الروحية الاكثر وضوحا. وعلى المفاهيم التوحيدية التي نفذت الى جميع مجالات النشاط الفكري والاجتماعي والفني. (جمالية الفن لعربي)



الصمت» ــ **«ليس نتيجة لاي ضغط على الفنان من الخارج، وانما الضغط يأتي دائما من الداخل، اي لا يمت بأية صلة الى الاجبار. وايا كانت قسوة العصور التي ينقل عنها الفن، فانه لا ينقل الا موسيقى العصر وحدها. فالهدف الاصلي هو تصور الانسان، او مفهومه، او كيفية رؤيته، وهذا ما يجعل من كل حضارة، لا مجرد تراكم للمعرفة، بل تراثا حاشدا لغنى الابداع الانساني المتعدد التجليات».**

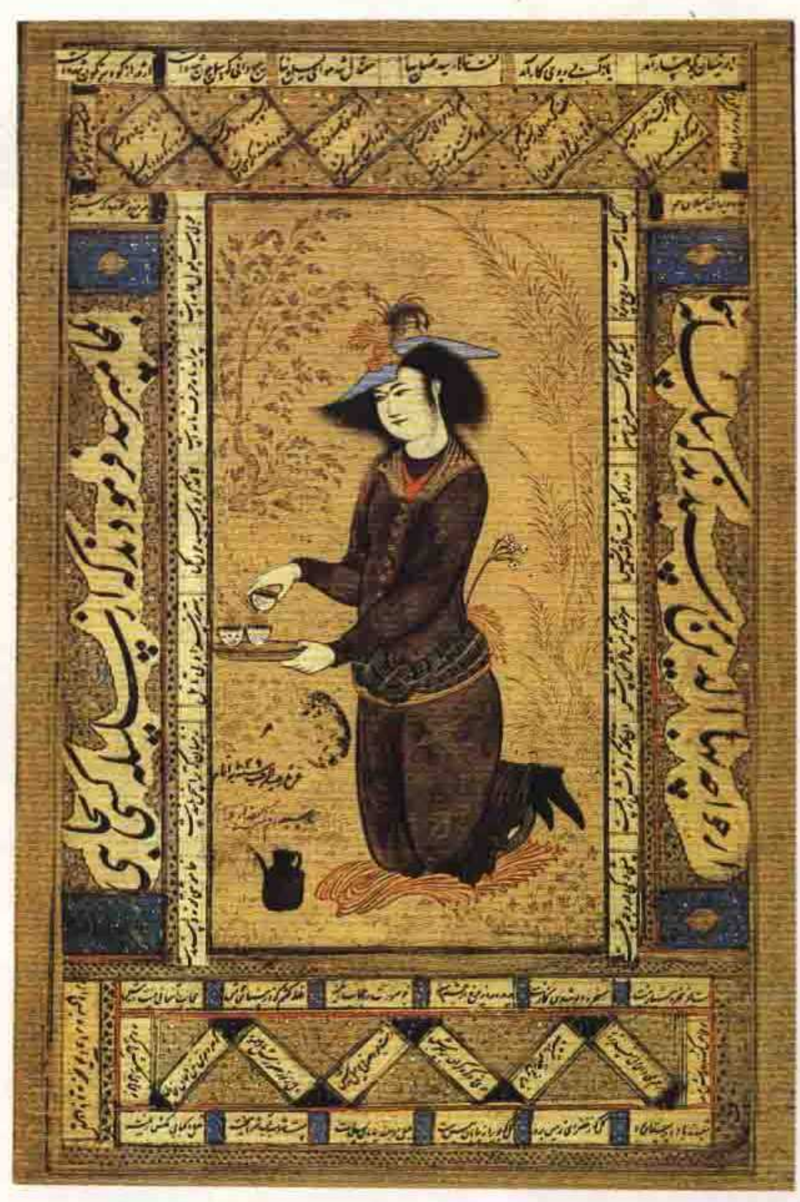
التصوير الغربي ليس المقياس

لا بد هنا من الاشارة الى انه لا يجوز الانطلاق، او اعتبار بعض القواعد الاساسية التي عرفها النحت اليوناني القديم، ولا قواعد التصوير التي عرفها الفن الغربي منذ النهضة الاوروبية حتى اواخر القرن التاسع عشر، القواعد المطلقة الوحيدة لتقويم جمالية الفن الاسلامي، وفهم خصائصه ومميزاته، فان الانطلاق من هذه القيم الفنية، سيدفعنا بالضرورة، الى الوقوع في قراءة خاطئة، او اطلاق احكام سلبية قلقة، على قيم هذا الفن الجمالية وفلسفته. وهذا ما حدث بالفعل، لدى الكثيرين من مؤرخي الفن ونقاده في القرنين الماضيين، ولا تزال اثار هذه الاحكام مهيمنة على ذوق الكثيرين في زمننا الحاضر.



واذا أسقطنا هذه القيم، كقيم فنية مطلقة، واخذنا في الاعتبار القيم الحديثة التي جاء بها الفن الحديث عبر ثورته الفنية الكبرى. فان افاقا كثيرة ستفتح امامنا، نستطيع عبرها قراءة الفن الاسلامي، في التصوير وفي غير التصوير، قراءة جديدة. فالفن الحديث نفسه، منذ اواخر

■ من كتاب «العروش السبعة» للشاعر الايراني جامي. شيخ يتأمل داخل سرادق (فوق). لاحظ دقة الزخرفة، تنوعها، واتقانها، الى التداخل بين الابعاد على مسطح واحد - ايران، ١٥٥٦ / ١٥٦٥ م - ٣٤،٥ × ٢٤،٥ سم - «فرير غاليري للفن»، واشنطن ■ من اعمال بهزاد لكتاب «بستان» للشاعر الايراني سعدي. يوسف وزليخا (الى اليمين). تمثل هذه المنمنمة الاسلوب المتقن والمميز الذي تميز به الرسام بهزاد ومدرسته. لاحظ دقة التأليف الهندسي والتأليف الزخرفي - ايران ١٤٨٨ م - ٣٠،٥ × ٢١،٥ سم - دار الكتب الوطنية / القاهرة ■



■ من اعمال رضا عباسي، «الساقي» (فوق). من الرسوم التي تجمع بين فن الخط، والرسم، التذهيب. اصفهان، القرن ١٧ م - ٢٠,٥ × ١٥,٥٠ سم - متحف الفنون الزخرفية / طهران ■ من اعمال محمدي، «العاشقان» (الى اليسار). لاحظ التأليف المشابه لصفحات الغرة، وكأن الرسم نص او خط! - ايران، ١٥٧٥ م - ٢١×١٣ سم - متحف الفنون / بوسطن ■

القرن التاسع عشر، وعلى مدى النصف الاول من هذا القرن، يهمل في آثاره الفنية، قاعدة المحاكاة، ويلغي البعد الثالث، ولا يأخذ بالتجسيم، ولا بالتمثيل ايضا، بل هو يسطح من جهة، ويجرد من جهة ثانية.(٣)

واذا اخذنا بمقولة الفن الحديث، القائلة ان الشكل هو الذي يشكل دائما جوهر العمل الفني، فان جمالية الفن الاسلامي، عبر هذه المنطلقات، ستبدو جمالية مستقلة عن كونها نتيجة تحريم، او نتيجة امر ديني.

عالم الفن المستقل

يشير المؤرخ والناقد الفني بابا دوبولو، في كتابه: «الاسلام والفن الاسلامي» الذي يشكل مفرقا اساسيا في الدراسات الفنية، الى ان «**انتباه الفنانين وابصارهم قد اتجه الى العالم المستقل للعمل الفني، اي الى المساحة المرسومة في ذاتها... لقد فهم الرسامون المعاصرون بعد الفنانين المسلمين بستة او سبعة قرون، ان هدف الفن لا يتمثل في محاكاة الطبيعة، ولذلك فالمهم في العمل، ليس العالم الممثل، ولذلك بل العالم المستقل للاشكال والالوان، مجمعة حسب نظام معين.**»

هذا النظام المعين، والذي يُسمى «الطرح» يكتشفه بابا دوبولو شكلا لولبيا او نظاما زخرفيا ويراه كمخطط خفي يقوم عليه الرسم الاسلامي في معظمه كالبحور الشعرية التي يتم على وزنها نظم الشعر العربي. ويسمي انواع هذا النظام **باللولب التجريبي، او اللولب ذي النبض الربعي، ولولب ارخميدس، واللولب الزائدي القطع، واللولب اللوغارتمي، والمنحنيات الملولبة.** ثم يضيف قائلا: «**وتتجسد هذه اللوالب بصورة جلية — بعد ان**

هامش (٣)

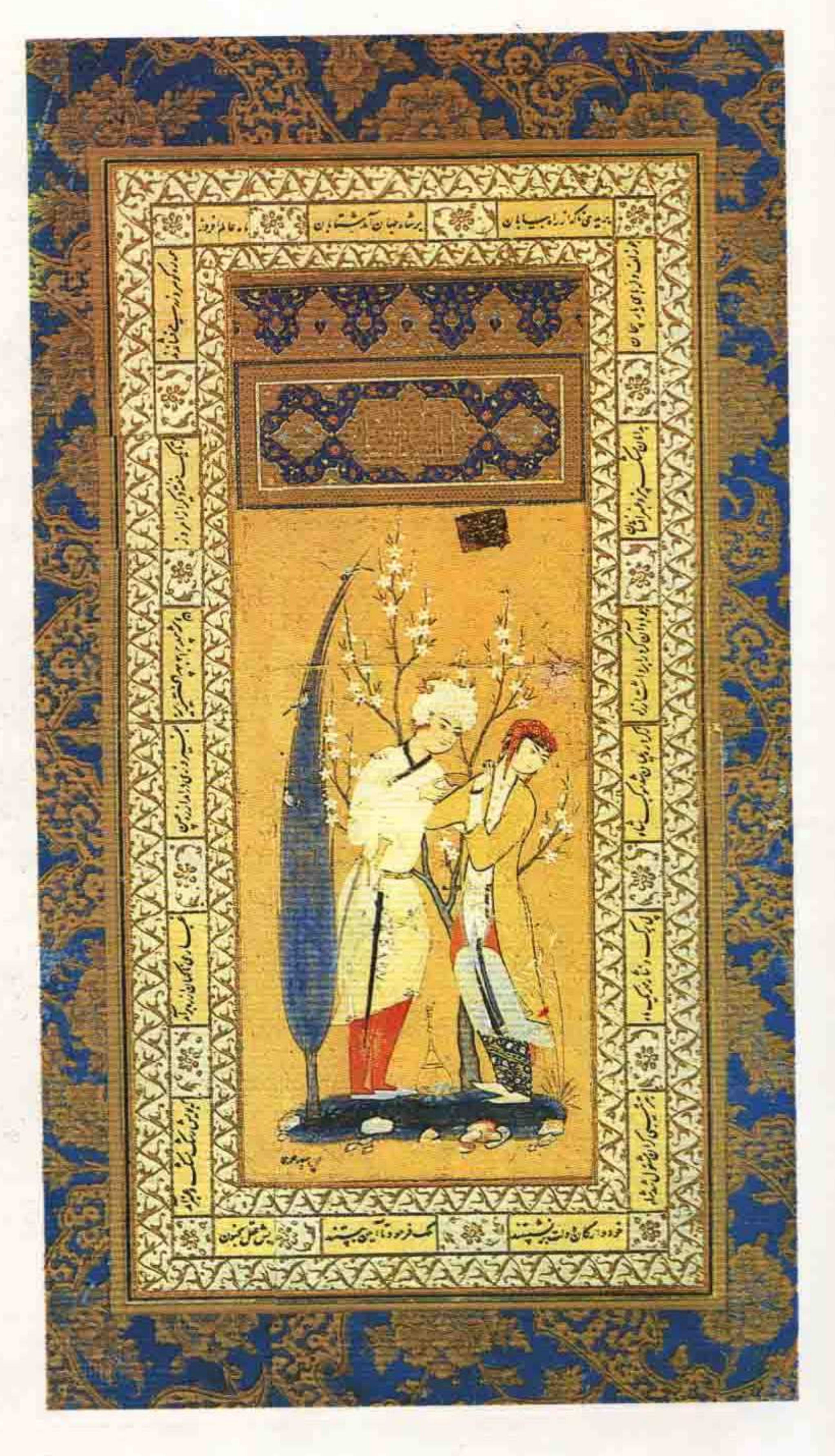
يميز د. عفيف بهنسي بين انواع «المنظور» تميزا مثيرا يكشف عبره الموقف الروحي، او المبدأ الفلسفي الذي يقف وراء التصوير الاسلامي. فهو يرى ان ثمة ثلاثة انواع من المنظور. المنظور الخطي الذي يعتمد عليه الفن في الغرب منذ العصر الاغريقي الكلاسي، والمنظور الطبيعي الذي يعتمده الفن الصيني، والمنظور الروحي الذي قام عليه التصوير الاسلامي.

المنظور الخطي، كما يشرحه د. عفيف بهنسي (جمالية الفن العربي) يعتمد على مبدأ اساسي هو ان المشاهد يقف ازاء خط يقع بمستوى بصره، وهو خط الافق، وان الاشياء ايا كان موقعها، ترتبط نقاط سطحها الاول بنقطة هروب تقع على خط الافق وذلك على شكل اشعة متجمعة. وبهذا يحقق لنا المنظور الخطي اعادة تمثل الاشكال مشابهة لوضعها في الواقع، ولكن منظورا اليها من نقطة نظر محدد موقعها بدقة.

اما المنظور في الفن الصيني فهو يقوم على ان خط الافق لا يقع امام المشاهد بل خلفه (وذلك لان الانسان جزء من الطبيعة) ثم ان نقاط الهروب ايضا تتجمع في الابعاد. فالفنان الصيني يعطي فسحة واضحة للفراغ ويفتح الافق على اللامتناهي.

اما المنظور الروحي، فهو يبدو عند المقارنة بين المنظورين، ان المنظور البصري يقوم على كشف الابعاد المتعاقبة في زاوية البصر، فيما تراه في المنظور الروحي يحدد مرتسم الاشياء على مسطح. او هو يؤول الى رسم شريحة الاشياء والمواضيع. وقد تكشفت فيها جميع الخصائص الشكلية لهذه الاشياء. ولهذا نقول، يضيف بهنسي، ان مهمة الفنان العربي كانت دائما التعبير عن الرسم بذاته فيما كانت مهمة الفنان الغربي التعبير عن مشهد بذاته».

ويرى بهنسي ان الدافع وراء عدم تصوير البعد الثالث، والتعبير عنه، في الرسم الاسلامي، لانه يعني وعاء المضمون الروحي للاشياء. هذا المضمون المرتبط بقدرة الله تعالى

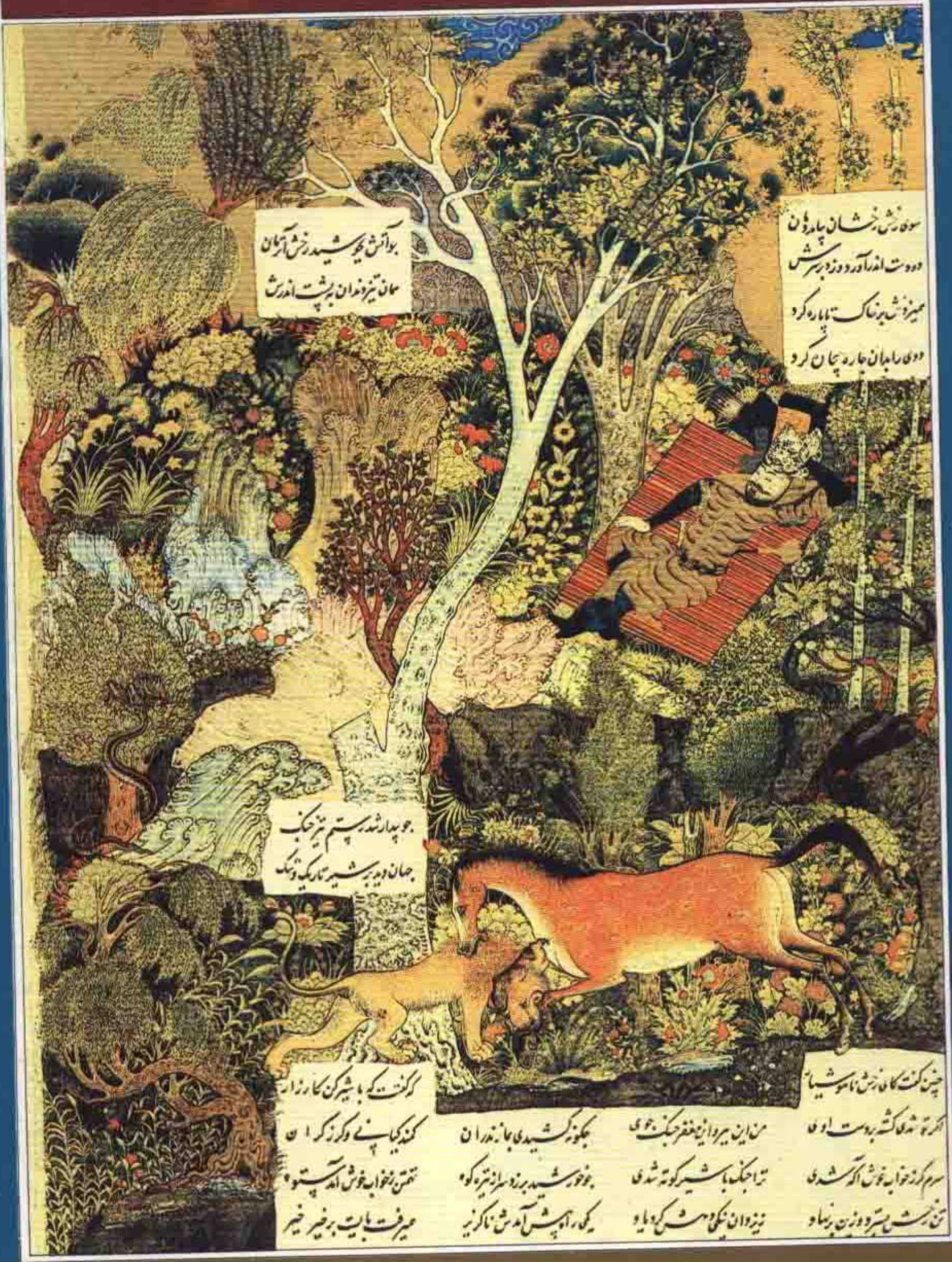


الذي ينفخ الروح في الاشياء، دون مقدرة الانسان، على عكس الفنان الاغريقي او فنان عصر النهضة الذي سعى دائما للتعبير عن الكمال الالهي من خلال الكمال الانساني، ولذلك لجأ الى القواعد الرياضية التي تحدد الاصول المطلقة للجمال والواقع الامثل.

نفهم منهجها — بواسطة الاشخاص وبخاصة الوجوه وفي الوجوه تشكل العيون المنطقة الجوهرية لانها تترجم عن الفكر والروح ولانها بمثابة الشاهد على ما يقع، وكذلك الايدي التي بدا لنا في حالات كثيرة ان لها دورا مهما في تجسيد الهيكل الرياضي... وعندما ندرك هذا المبدأ للفن الاسلامي، ينكشف سر تنظيم الصور بسرعة... لقد اختار الفنانون المسلمون اساسا اللولب والرقش المشتق منه في صناعة الزخرفة ونقش الواح الجص او الحجر وفي حفر الخشب ونقش المعادن. فكان من الطبيعي ان يختاروا المنحنيات عينها كهياكل اساسية خفية تنظم الفضاء المستقل للرسوم... اذ من الضروري ان ندرك ان الطرق التي استغربناها في اول الامر (كتمثيل مفهوم «الانسان» ونماذجه وغياب المنظور والحجم الضوء والظل والقولبة ونقطة الرؤية المرتفعة جدا او كثرة بؤر الرؤية وحتى مبدأ الاستحالة نفسه) من الضروري ان ندرك ان كل هذه الطرق تقع على مستوى العالم الممثل فقط، اي انها تتجه خاصة الى العامة من الناس ولكن ما يجعل الرسم مشروعا حقا، هو ان الفنان ونصير الفن يعلمان ان الحكاية المصورة والعالم الممثل لا يشكلان الجوهر الحقيقي للعمل الفني وان هذا الجوهر يقع في مستوى الوجود المستقل للاشكال والالوان «مجمعة حسب نظام معين» وهكذا لا يمكن ان يكون هدف الفنان هو محاكاة الحياة او منافسة الخالق تعالى اذ ان الفن يقع على مستوى مغاير تماما هو مستوى الضرورات المجردة والتناسب

■ من كتاب «الشاه نامة» للفردوسي. من أعمال محمد قاسم او محمد يوسف. «رستم يصارع التنين». تظهر هذه المنمنمة هيمنة الرسم، اساليبه وتقنياته، على موضوعه. فعلى الرغم من موضوع القتال المرعب، لا يظهر على وجه رستم اي تعبير عن احاسيسه وانفعالاته. كما تظهر هذه المنمنمة الاسلوب المميز الي عرفته المنمنمات في رسم الصخور الملونة، والغيوم المذهبة - ايران ١٦٤٨ م - ٢٩ × ٢٠ سم - المكتبة الملكية / قصر وندسور، بريطانيا ■

■ من كتاب «الشاه نامة» للفردوسي، «رستم نائما، فيما حصانه ينقذه من الاسد»، تبرز هذه المنمنمة مختلف تجليات الطبيعة كما استوحتها المنمنمات مؤسلبة على النظام الهندسي. في الوقت نفسه، تحافظ هذه المنمنمة على مبدأ الرسم الاسلامي في الابتعاد عن اسلوب المحاكاة، والرسم التعبيري. حيث تغيب اشكال التعبيرية كافة في صراع الحصان مع الاسد، مفسحة مكانها لقوة الرسم ودقته - ايران، ١٤٧ م - ٣١،٥ × ٢١ سم - المتحف البريطاني / لندن ■



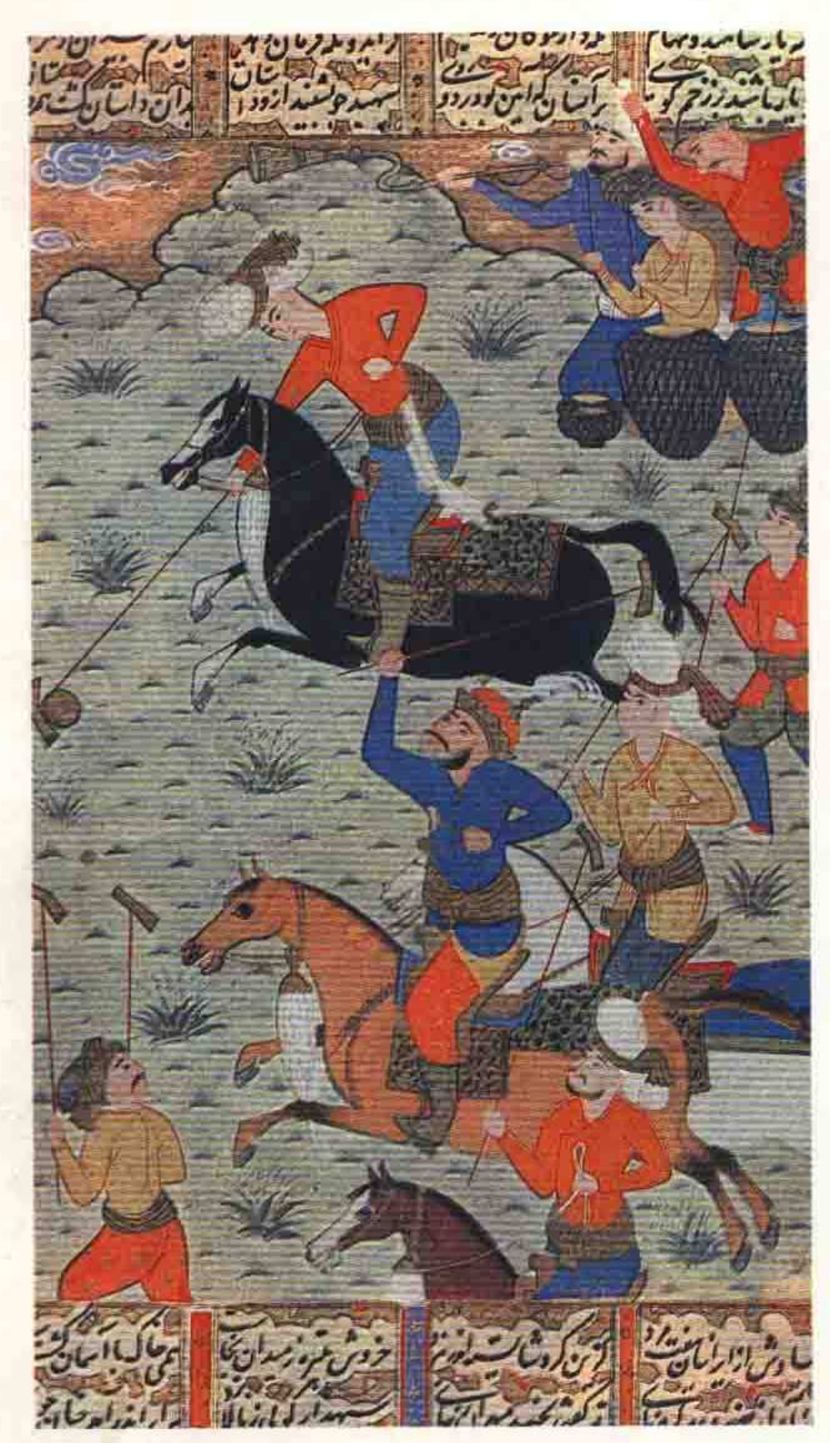

نهاد تخت شه بر پشت پیل

المستقل للاشكال والالوان.»

ان استقلال العمل الفني بذاته، ومن ثم تذوقه بعيدا عن العالم الذي يمثله، ووجود استعداد للاحساس بدلالة الشكل، لا يشكل مبدأ جماليا من مبادىء الفن الاسلامي وحسب، بل يشكل كذلك مبدأ جماليا للعديد من الفنون التي عرفها التاريخ الابداعي الاسلامي، كالشعر والموسيقى. فالقصيدة العربية ايضا تستقل بذاتها كنظام شكلي ولغوي قائم بذاته، يستمد ابداعيته منه، لا من الفكرة او الموضوع الذي يعبر عنه. كذلك الموسيقى العربية القديمة، فانها تقوم ايضا على نظام رياضي تجريدي يشبه الى حد بعيد النظام الرياضي التجريدي للفن الاسلامي. وبالتالي فان اعتبارنا لهذه الخصائص ستدفعنا بعيدا عن الاخذ بمسألة تحريم التصوير كمبدأ او كدافع ادى الى مثل هذه الخصائص المميزة.

مع ذلك، يبقى الفن الاسلامي، بما فيه التصوير، فنا مرتبطا بالدين، او فنا يشهد على الدين، من دون ان يتحول، مع هذا الارتباط، كما اشرنا سابقا، الى فن يبشر بالدين، او يفسر الدين تفسيرا مباشرا، اي من دون ان يتحول مع هذا الارتباط الى وسيلة مباشرة في خدمة الدين.

لذلك علينا، في اعادة تقويمنا للعلاقة بين الفن الاسلامي، وبين الدين، الى الاخذ من جديد بفهم:



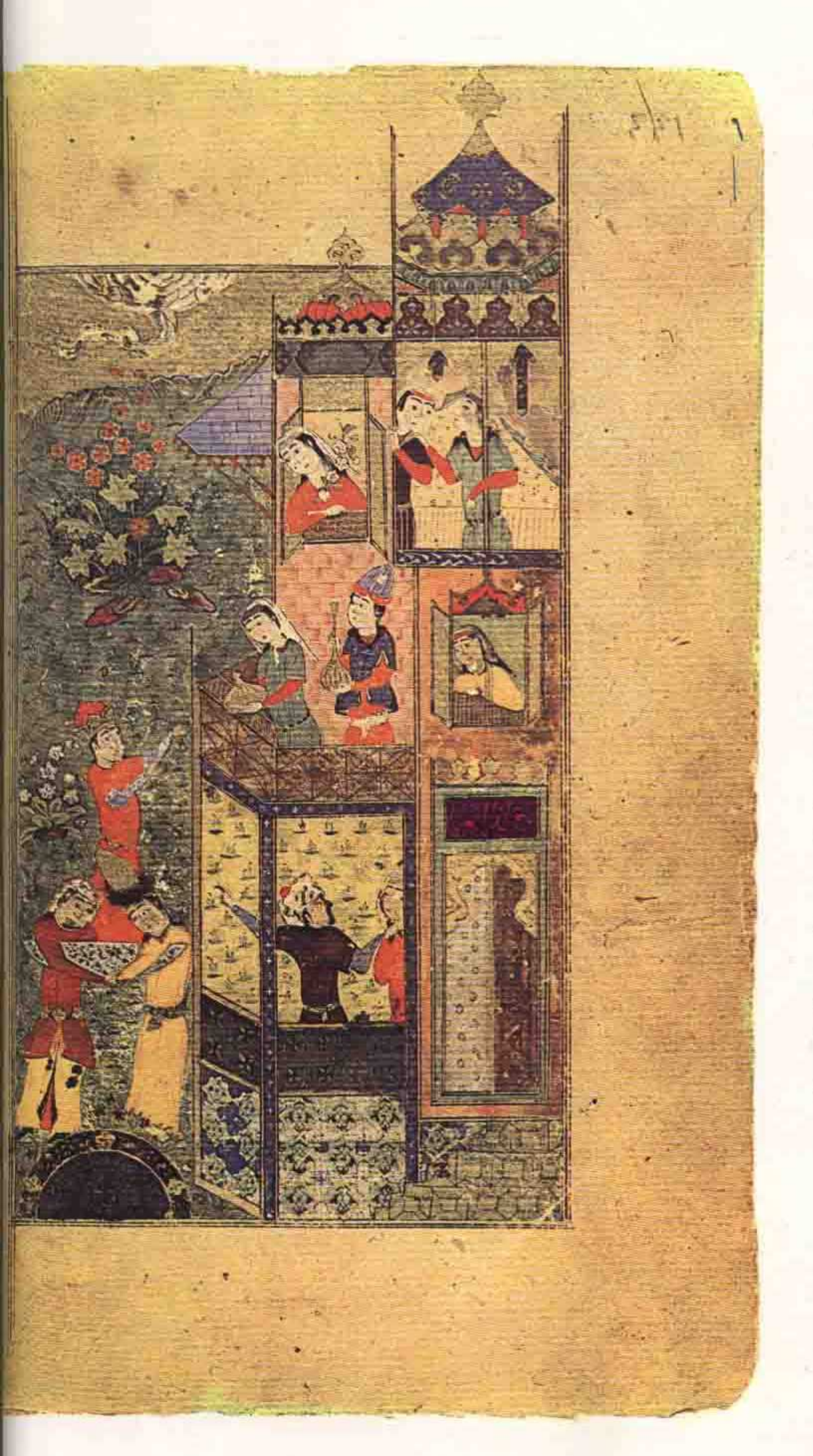
■ من كتاب «خسرو وشيرين» للشاعر الايراني نظامي. «الحرب بين برهام وخسرو» (الى اليمين). تؤكد هذه المنمنمة على ما سبق ولاحظناه في المنمنمات السابقة، من ان الموضوع في الرسم الاسلامي، ليس اكثر من حجة للرسم من تخطيط وزخرفة وتلوين واسلبة لعناصر الطبيعة نباتا وحيوانا وانسانا. فعلى الرغم من ان موضوع هذه المنمنمة هو القتال، الا اننا نفتقد تعبيراته في الملامح الجامدة والحركات الباردة، مقابل البروز القوي للبراعة والدقة، سواء في الرسم، التلوين، التذهيب، ام الزخرفة - ايران. ١٥٤ م - ٤٠×٢٦ سم للرسم الداخلي فقط، دون زخرفة الاطار - المتحف الملكي الاسكتلندي - ادنبره ■ لاعبو البولو (فوق). تظهر هذه المنمنمة ايضا براعة التلوين والتأليف ازاء الموضوع - ايران. القرن ١٦ م - مجموعة خاصة ■

او بالرؤية الدينية للعالم وللانسان، والتي ترجمها الفن الاسلامي الى لغة فنية، والى قيم جمالية صرفة.

التصوير بين الفن والدين

يجدر بنا هنا الوقوف امام حدث تاريخي فني، مثير جدا للانتباه، يكشف بدوره على ان التصوير الاسلامي، بمخالفته قوانين المحاكاة لم يكن يستجيب لامر ديني تحريمي، بقدر ما كان يستجيب لموقف جمالي او فلسفي ينحدر او يلتقي ويستجيب للفهم الديني الكلي والشامل للحياة والانسان.

اما الحدث فهو يتعلق بالاجتهادات التي اطلقها الامبراطور المغولي اكبر (جلال الدين ابو الفتح محمد ١٥٤٢ — ١٦٠٥) حول التصوير، والتي اباح فيها الصورة المشبهة، داعيا في الوقت نفسه رسامي المنمنمات الى الاقتداء بالفنانين الغربيين الذين دعاهم الى الهند واشرف بنفسه على انشاء محترفات لهم في «اكرا» و«دلهي» وذلك في غاية الوصول الى فن يجمع



■ من أعمال حمدي. يوسف وزليخا (الى اليسار). يظهر في هاتين الصفحتين الاسلوب القصصي في فن الرسم. والذي يحافظ على قوانين الرسم المسطح مستعينا بالرمز عن الواقعية ـ تركيا ١٥١٥ م ـ من مقتنيات مكتبة الدولة في بافاريا / المانيا ■

بين الفن الاسلامي والفن الغربي.

لقد اعتمد الامبراطور «اكبر» في اجتهاداته واباحته الرسم على ان الانسان الرسام مهما اجاد في رسمه وفي محاكاة صورة الانسان او الطبيعة، لن يستطيع تقليد الخالق، ولا التشبه به مما يُسقط، او يُقلل من اهمية المواقف التي حذرت من الصورة المشبهة احتراما وتبجيلا للصفات الالهية. وبالطبع لقد وجد الامبراطور «اكبر» من يؤيد اجتهاداته من الفقهاء والمثقفين الذين كانوا يؤمون قصره، ويعجبون بارائه الدينية المنفتحة والمتسامحة.

الا ان المهم، ليس هنا، بل في النتائج التي حصلت في الرسم نفسه، اي في طريقة الجمع بين الاساليب الفنية الاسلامية والاساليب الفنية التي حملها الفنانون الغربيون. اي في الاسلوب التوفيقي الذي راح يرسم الطبيعة على قواعد، المنظور والظلال والضياء الغربية، والانسان على قواعد المنظور الاسلامي. فلقد كانت هذه التوفيقية كارثة، ليس لانها ارتكزت على اجتهادات، او فتاوى، بل لانها جمعت بين جماليتين متناقضتين. **فهي لم تحدث جدلا جديدا حول تحريم التصوير او جوازه بل احدثت جدلا فنيا**. فعندما عارض كل من الرسامين محمد زمان، وآغاتويان بعد نصف قرن من وفاة «اكبر» بين سنة ١٦٧٠ و ١٦٧٥ ممارسة الرسم على الطريقة الغربية لم



للتصوير الاسلامي، او لفن المنمنمات، بل بالعكس تماما، فلم «تمض خمسون سنة حتى انقرضت جمالية الفن الاسلامي. من الهند»، على حد قول الناقد بابا دو بولو والذي يرى ان تأثير «اكبر» وخلفائه على جيرانه ملوك ايران كان وراء «نهاية ملحمة الرسم الاسلامي.»

نظرية المحاكاة والفن الاسلامي

من هذا المنطلق نستطيع ان نقول، ان الفن الاسلامي لم يهمل، او لم يأخذ بمبدأ المحاكاة، او بمبدأ التجسيم والتمثيل، كنتيجة لامر ديني تحريمي، بل فعل ذلك استجابة للموقف الديني من الطبيعة والانسان





■ تمثل هذه المنمنمات الثلاث (نصر الدين جحا / تركيا ـ فوق ـ الصياد / ايران ـ في الوسط. جنرال هندي / الهند ـ الى اليسار)، انحطاط فن التصوير. عندما بدأ الجمع بين فن التصوير الاسلامي وفن التصوير الغربي القائم على منظور الابعاد الثلاثة. وبذلك بدأ هذا الفن يفقد خصوصياته في التأليف المحكم، ليقترب من فن المحاكاة.. دون اتقانه، او مراعاة شروطه ■

يرتكزا في معارضتهما على مواقف الفقهاء المتشددة، بل ارتكزا على المفاهيم الجمالية البحتة. **فلقد وجدا ان هذا الاسلوب التوفيقي خطأ فادح يعكس خللا عميقا في الذوق.**

الاهم من ذلك ان اجتهادات «اكبر» لم تفتح افاقا جديدة

هامش (٤)

يتحدث ثروت عكاشة عن هذه الاستجابة باشارته الى ان ما يقف وراء التصوير الاسلامي هو الفلسفة والفهم الديني للعالم والحياة يقول في هذا الصدد:

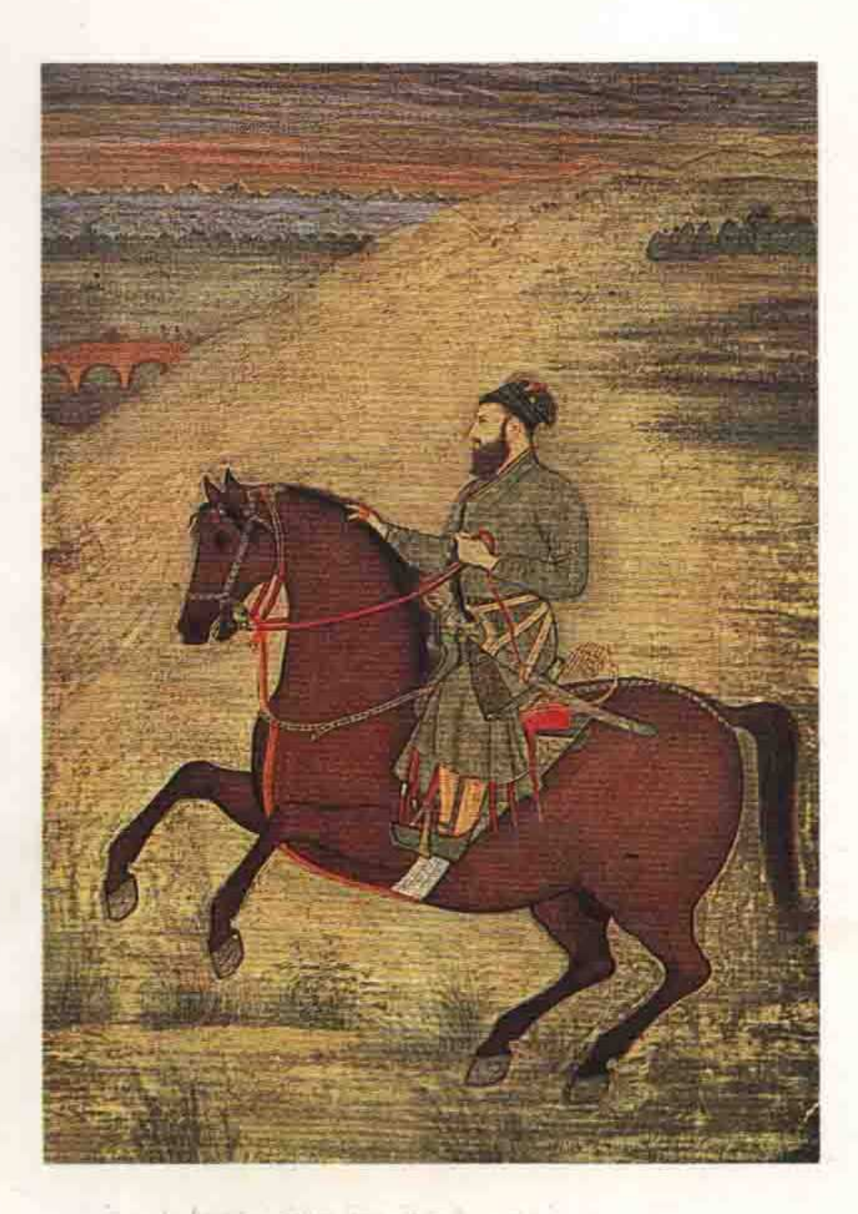
«ان اول ما نلحظه في فن الترقين الزخرفي، هو انه وليد فكرة محددة عن

معا.(٤)

لنعد مرة جديدة الى مفهوم «التوحيد»، فاننا نجد، في التفسيرات العديدة لهذا المبدأ الديني الكلي، ان التوحيد لا يقف فقط عند شهادة «لا إله الا الله» فينفي تعدد الالهة فحسب، بل يتجاوز ذلك الى التوحيد الوجودي كما اشار اليه ابن عربي، وذلك بنفي الاثار والاكوان والافعال والصفات، التي تحجب الذات، لكي يحقق الانسان، الامر التوحيدي على اكمل وجه.

من هذا المنطلق، كيف ينظر اهل التوحيد، الى الطبيعة، او الى الانسان كموضوعات، او كعناصر مستقلة، والتي يشكل غيابها عن اهتمامات الفن الاسلامي، خصوصية جوهرية.





عرضية الوجود الظاهر

ان الطبيعة والانسان، في نظر اهل التوحيد، هما معا، جزء لا يتجزأ من «الوجود» نفسه، والذي يقف كقطب اخر ازاء عالم «الغيب». الا ان هذا الوجود نفسه عرضي وزائل بالنسبة الى الغيب الذي هو الجوهري والباقي من جهة، وهو الشاهد على الغيب ومجلى لتجلياته،

العالم والحياة، عن الانسان والله. وتستند هذه الفكرة الى ان الله هو كنه هذا الوجود، منه واليه ينتهي، هو الاول والاخر والظاهر والباطن. ومن هذه النظرة اختلفت فنون الاسلام اختلافا بينا عن فنون الغرب: فبينما يرفع الفنانون الاغريق والرومان الانسان الى منزلة يمجدون فيها عريه في تماثيلهم، نجد الفنان المسلم ينظر الى اعماق الادمي اكثر مما ينظر الى مظهره الخارجي، رغم ايمانه بان الله سوّاه فأحسن صورته، وان الفنان المسلم ليستهين بالعالم المادي ويراه عرضا زائلا، ومتعة فانية ان لامسها لامسها برفق مؤمنا دائما بان الخلود الحقيقي انما هو للروح.



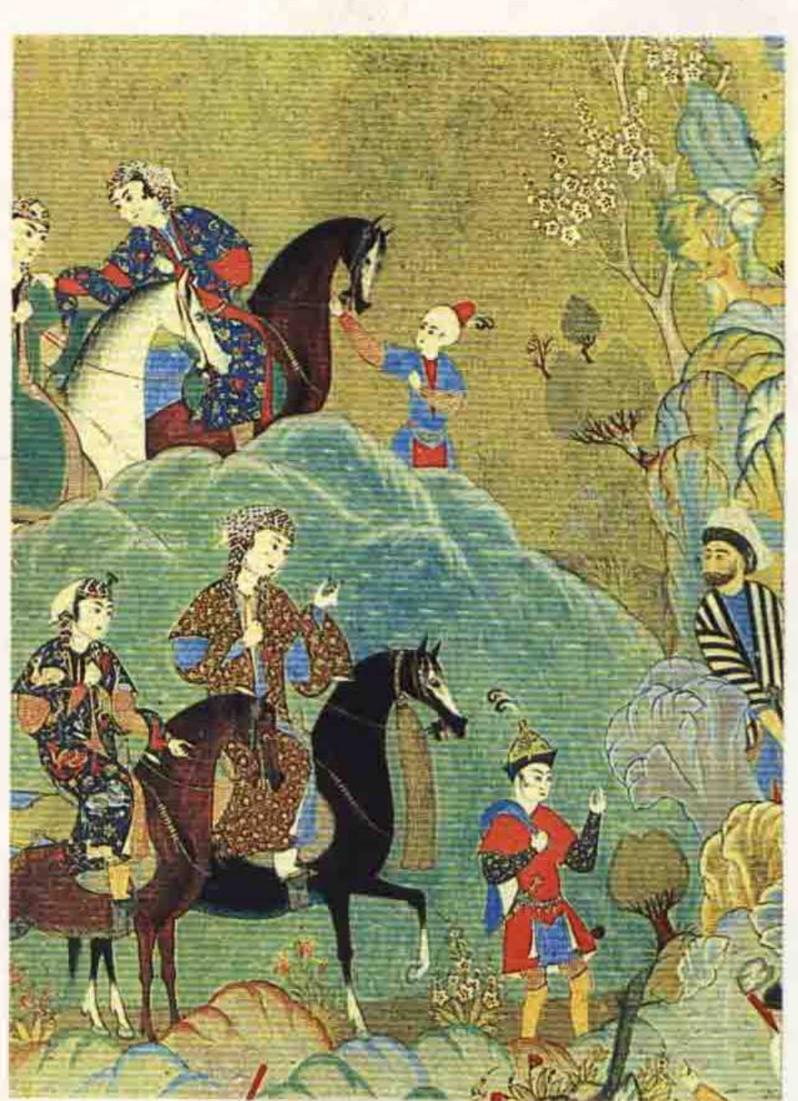

153

من جهة ثانية.

ولكي يتم التوحيد، فلا بد من الاخذ في الاعتبار هذه الثنائية الجديدة في معنى الوجود.

يقدم حيدر آمولي، أحد كبار مفسري ابن عربي، تفسيرا مدهشا لكيفية التوحيد الوجودي بقوله: «**ان مثال الوجود وظهوره بصور المظاهر، هو بعينه، مثال المداد وظهوره بصور الحروف. فكما ان ظهور المداد في ظهور الحروف لا يطعن، ولا يُنقص من وحدته ووحدة حقيقته، فكذلك ظهور الوجود في صور الموجودات لا يطعن، ولا يُنقص من وحدته ووحدة حقيقته... والتوحيد الحقيقي في هاتين الصورتين، يكون بقطع النظر عن كثرة صور مظاهرهما، وذلك بالوقوف على مشاهدة حقيقة كل واحد منهما. أعني التوحيد في صورة المداد والحروف يكون بقطع النظر عن صور جميع الحروف وتعيّناتها وكثرتها، وذلك بمشاهدة حقيقة المداد على ما هو عليه، لان وجود الحروف أمر اعتباري، لا وجود له في الخارج حقيقة. لان الوجود في الخارج حقيقة ليس الا المداد. والتوحيد في صور الوجود والموجودات كذلك، يكون بقطع النظر عن صور جميع الموجودات وتعيناتها وكثرتها، وذلك بمشاهدة الوجود على ما هو عليه لان وجود الموجودات امر اعتباري، لا وجود له في الخارج، لان الموجود في الخارج حقيقة ليس الا الوجود المسمى بالحق**» (من كتاب جامع الاسرار ومنبع الانوار).

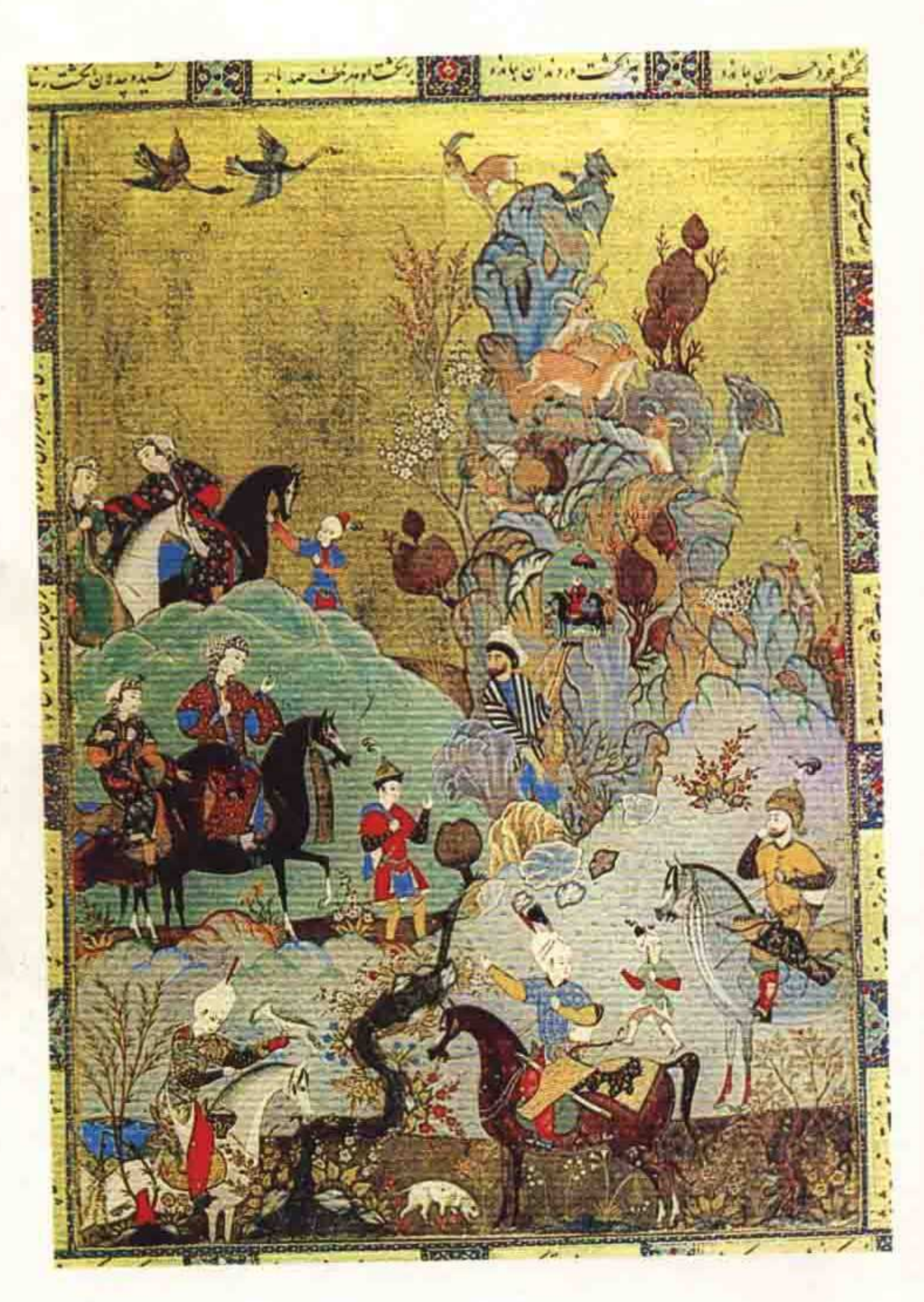
■ *تختصر الصفحتان السابقتان (١٥٢ / ١٥٣) معظم العناصر والاساليب والتقنيات التي قام عليها فن المنمنمات، بالاضافة الى ابراز فن الزخرفة الذي يتشابه هنا، وفن صفحات الغرة في المصاحف. كما تؤكد مرة جديدة، على الوحدة الخفية في الانواع المتعددة للفن الاسلامي من حيث المبدأ الجمالي وفلسفة الرسم - ايران، القرن ١٦ م* ■



الوجود كأعتبار

ان الفن الاسلامي يأخذ بهذه القاعدة ويطبقها في اثاره الفنية، في التصوير وفي غير التصوير. فمظاهر الوجود، من طبيعة وانسان، هي وجود اعتباري. فالوجه المرسوم في

■ من كتاب «خسرو وشيرين» للشاعر نظامي. تمثل هذه المنمنمة «زيارة شيرين» واحدة من ارقى ما وصل اليه فن التصوير الاسلامي. من حيث دقة الرسم، براعة التلوين، جمال الخط، وتناسق الزخرفة. لاحظ التفصيل المأخوذ من هذه المنمنمة في الصفحة الاولى (الى اليمين) - ايران، القرن ١٧ م - متحف توب كابي / استانبول - تركيا ■



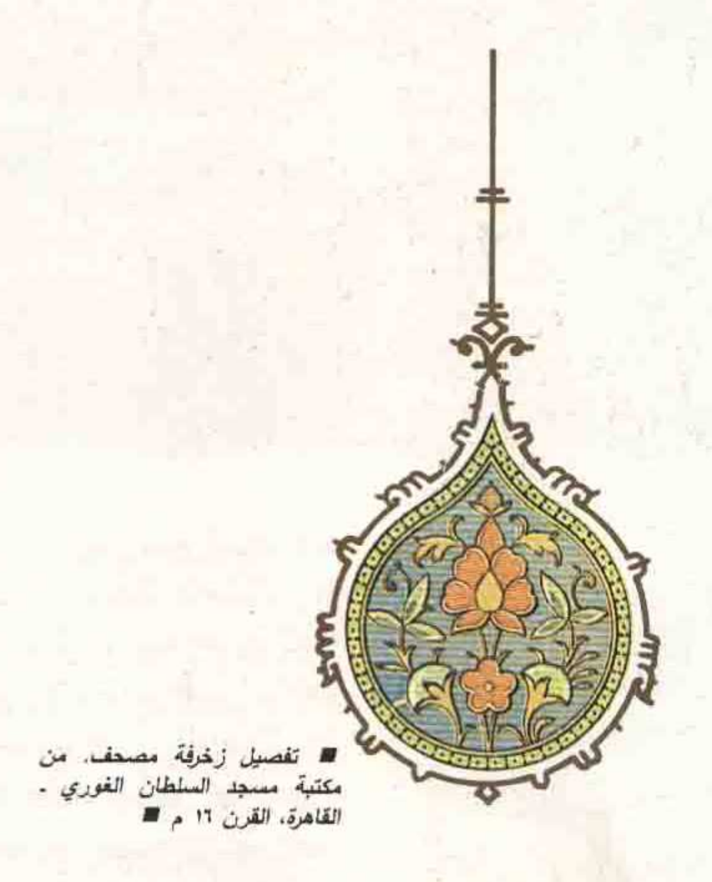
المنمنمة لا يمثل وجه انسان محدد بالاسم او محدد بالصفات او بالافعال، بل هو وجه اعتباري للوجه البشري. والشجرة او البيت او الطير او الغمامة، هي كذلك، لا تمثل شجرة معينة او بيتا محددا بزمان ومكان، او طيرا معينا او غمامة معينة، بل هي رموز او اشارات الى الشجرة في المطلق والطير في المطلق، والبيت في المطلق، وبالتالي فان القصد من عدم المحاكاة، او عدم التجسيم، او عدم التمثيل، يعود في الدرجة الاولى الى المبدأ الذي يقول بعرضية الظاهر، وبوهميته ولا

حقيقته، ومن ثم بزواله.

يضيف حيدر امولي في معرض حديثه عن التوحيد الوجودي: «**ان العارف لا يشاهد بالحقيقة الا المداد، لعلمه بأن وجود الحروف كلها به موجودة، ومن دونه معدومة، بل ليس في الحروف الا هو، اذ الحروف ليست الا هو، وكذلك العارف، لا يشاهد الا الوجود، لعلمه بأن وجود الموجودات كلها به موجودة، ومن دونه معدومة، بل انه ليس في الوجود الا هو. فيكون حينئذ هذا العارف جاعل الشيئين شيئا واحدا، والوجودين وجودا واحدا، علما وعينا، حقيقة ومجازا، وهذا هو المطلوب من علم التوحيد.**»

تحقق الرسوم، في الفن الاسلامي، من حيث مسارها، هذه القاعدة المبدئية المنحدرة من الفهم الديني للانسان والعالم. ففي الوقت الذي تتجاوز فيه هذه الرسوم مظاهر الموجودات وتعينها، تؤكد على الوجود نفسه، انسانا وطبيعة. الا ان هذه الطبيعة، وهذا الانسان، غير منفصلين عن الوجود نفسه. فلا استقلالية هنا او انفصال بين الانسان والعالم او بين الانسان والانسان. فاذا كان حضور الشجرة في الرسم متساويا مع حضور الانسان، فان صورة الانسان في هذا الرسم هي الصورة الشاهد على الانسان ككل، اي كوجود كلي، لا كمظهر او صورة من صور مظاهر هذا الوجود. اي ان الرسم نفسه يقوم بعملية التوحيد.

لم يقم الدين صراعا بين الانسان والعالم، بل وحّد بين الانسان والعالم من حيث خضوعهما معا، وامتثالهما معا للشأن الالهي، الوجود المطلق الوحيد. كذلك فاننا لا نجد صراعا في الفن الاسلامي بين الانسان وبين العالم الخارجي، ولا بين الانسان ونفسه، بل نجد سلاما وتماثلا حتى الانصهار، ذلك اننا منذ البداية، لسنا امام فن يروي، بل امام فن يشهد.



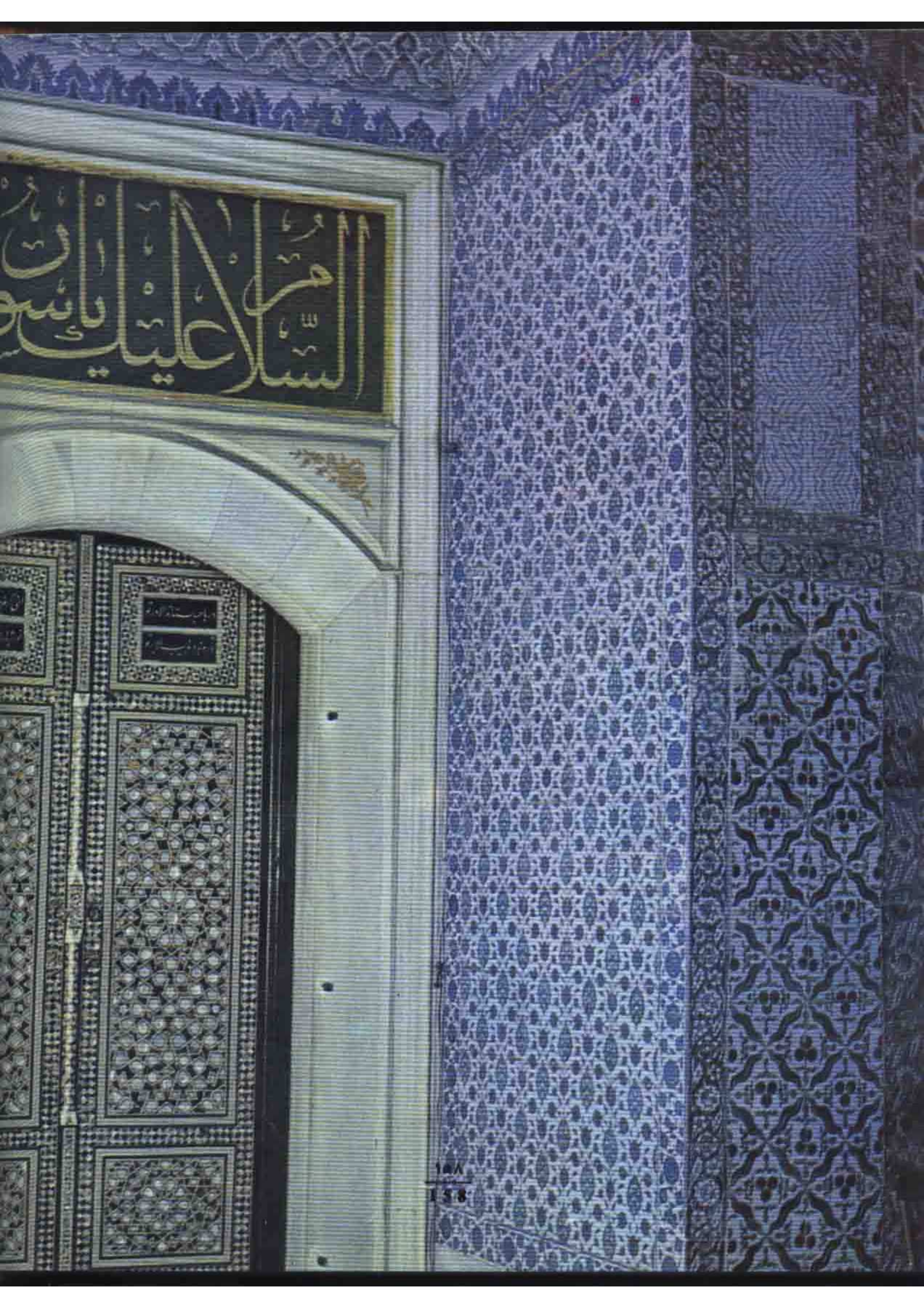
■ تفصيل زخرفة مصحف، من مكتبة مسجد السلطان الغوري - القاهرة، القرن ١٦ م ■

الفصل الخامس

فن بلا فنانين

(حضر الفن وغاب الفنان)

■ غياب أنا الفنان ■ تاريخ فن لا تاريخ فنانين ■ غياب الفنان غياب فلسفي ■ الفن الجماعي ■ مثل المنمنمة ■ مثل السجادة ■ مثل الكرسي ■ الإبداع والتقنية ■ الفن الإسلامي كمنهج ■ حدود الاختلاف بين أنا الفنان وشهادة الفنان ■ الفنان كراوٍ ■ التوحد مع الفن ■


السلام عليك يا

■ باب خشبي مطعَم بالصدف، ومخطط بخط النستعليق تعلوه لوحة خطية بخط الثلث. يزين مع الجدران المغطاة ببلاط الخزف المتنوع التصاميم، قاعة الامانات المقدسة في متحف توب كابي في استانبول - تركيا. ■



التقنية

سؤال يطرح نفسه بقوة، مع القراءة الاولى للفن الاسلامي: اين هو الفنان؟ اين «اناه»؟ مشاعره الخاصة؟ مزاجه؟ احاسيسه؟ تفرده؟ خصوصيته؟.. اذ لا بد من ان يكتشف المتأمل لهذا الفن، انه يقف امام فن تغيب عنه اسماء مبدعيه؟

كأننا امام فن بلا فنانين!

فعلى الرغم من انتشار هذا الفن، كمساجد، وكخط، وكزخرفة، وكنسيج، وكحفر، وحضوره كابداع مميز على مدى قرون، وفي اكثر من بيئة وقارة، فان حضور الفنان كذات، وكصفات، وكخصوصيات انسانية فردية، يكاد يكون معدوما. ان الفنان كذات وكعالم ابداعي مستقل، غائب بالفعل. ففي الوقت الذي، نستطيع فيه قراءة هذا الفن، عبر اثاره، قراءة تاريخية وجمالية، فانه يستحيل علينا، ان نؤرخه، او ان نقومه عبر فنانيه. فثمة اثر فني مستقل ومميز، ولكن دون توقيع فنان.

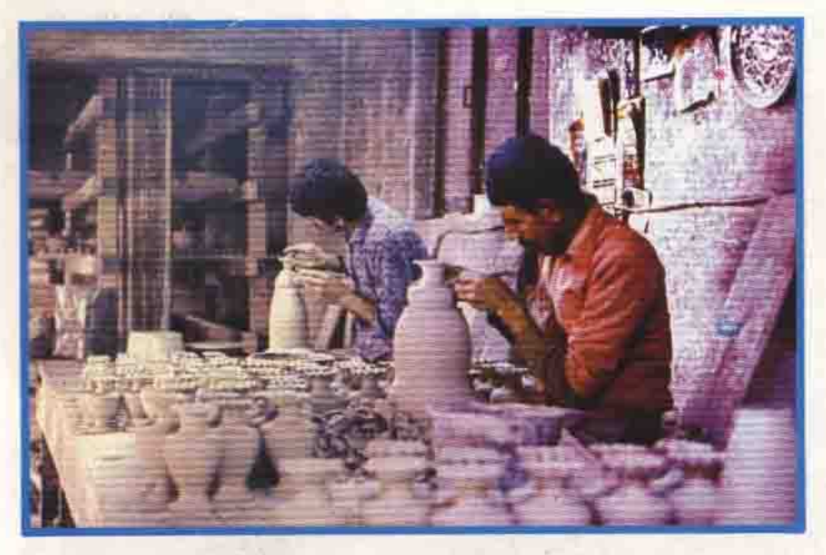
■ تمثل صور الصفحتين التاليتين (اقلب الصفحة)، المراحل والتقنيات المتعددة التي يمر فيها فن صناعة الخزف. من تشكيل الطين وطبخه، الى رسمه وتلوينه وشيه. كما تمثل ايضا تعدد الحرفيين والمعلمين من مصممين ورسامين ومنفذين، الذين يحتاج اليهم هذا الفن لتجليه الاخير. والصور مأخوذة حديثا باذن خاص من داخل مجموعة من المحترفات الفنية لصناعة الخزف، في مدينة كوتاهية - تركيا. والتي لا تزال تتبع الطرق والاساليب، وحتى الرسوم التقليدية ذاتها، التي اشتهر بها فن الخزف الاسلامي في تركيا، وبخاصة في مدينة أزنيك أيام السلطنة العثمانية ■

■ تمثل هذه الصور مجموعة من المحترفات الفنية لصناعة الخزف في مدينة كوتاهية ـ تركيا. والتي لا تزال تتبع الطرق والاساليب وحتى الرسوم التقليدية نفسها، التي اشتهر بها الخزف الاسلامي في تركيا. وبخاصة في مدينة ازنيك أيام السلطنة العثمانية ■

غياب ذات الفنان

لا يكشف غياب الفنان كذات مستقلة، عن الفن الاسلامي، الخصائص والصفات التي ميزت هذا الفن عن غيره من الفنون التي عرفها التاريخ الابداعي فحسب، بل ان

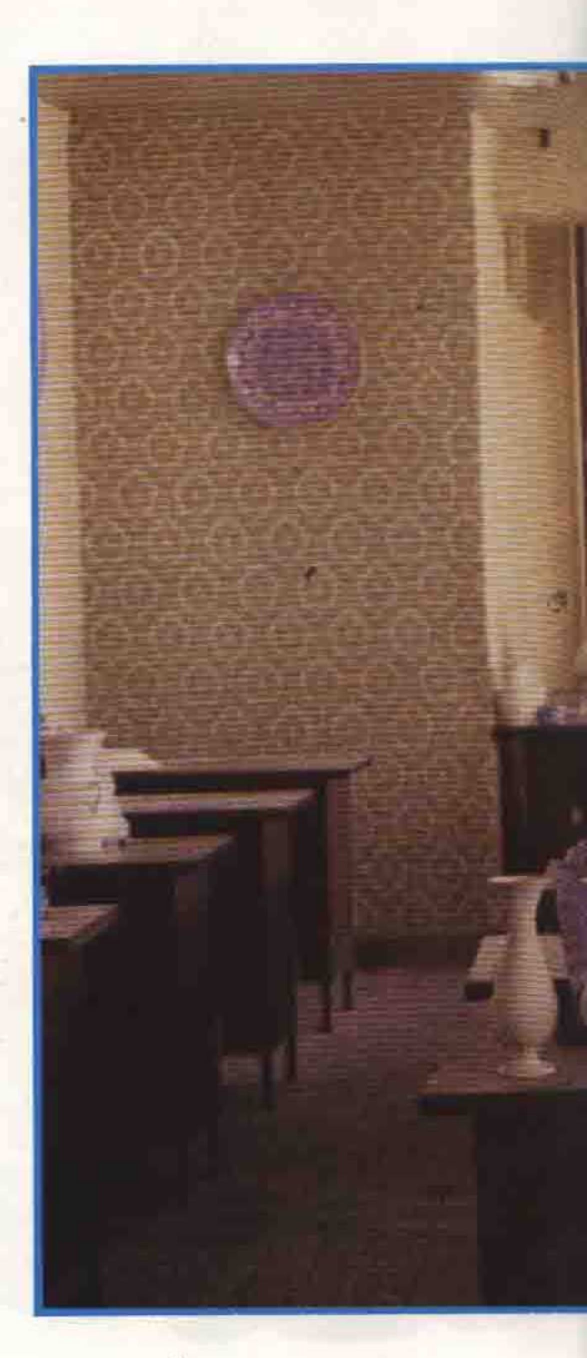












هذا الغياب، يضع المتأمل امام قيم جمالية، تثير بدورها الاسئلة الكبرى، حول غاية الفن ومعناه، وحول دور الفنان ووظيفته. فلم توحد القيم الفنية الحديثة خصوصا، بين الفنان والعمل الفني فحسب، بل راحت تقرأ تاريخ الفن كونه تاريخ فنانين.

ان الاسماء التي تتردد هنا وهناك،



كاسماء بعض الرسامين والخطاطين والمهندسين، كـ «الواسطـــي» الرسام، و«ابن مقلة» الخطاط، و«سنان» المهندس. او غيرهم من الاسماء التي يمكن قراءتها كـ «تواقيع» للعمل الفني. تبقى اسماء اشبه بعناوين لامعة واستثنائية، او كمحطات رمزية. ذلك انها لا تمثل، في النهاية، خصوصيات ابداعية، او توجهات فنية، هي نفسها خصوصيات وتوجهات، الرسم، او الخط، او العمارة. فاذا كان من الجائز، قراءة الشعر العربي، على سبيل المثال، عبر شعرائه، كأمريء القيس، والمتنبي، وابي تمام، وابي

هامش رقم (١)

لا بد للمرء من ان يتوقف، في مراجعته لتاريخ الفن الاسلامي، عند الكثير من الاسماء اللامعة، التي لا تزال تتردد حتى ايامنا هذه، في كل مرة يعاد فيها تقويم اثار هذا الفن. فلا بد من الوقوف عند اسماء مثل ابن مقلة وابن البواب في مجال الخط، والواسطي وابن يحيا وبهزاد في مجال الرسم، وسينان في مجال العمارة... وثمة اسماء اخرى عديدة بخاصة في مجال الخط. الا اننا في تأملنا العميق لشهرة هذه الاسماء نكتشف ان شهرتهم لا تعود الى صفاتهم وخصائصهم الذاتية بل تعود الى انجازاتهم المبدئية على صعيد الحلول الفنية والجمالية. وبالتالي فاننا لا



■ طبق نحاسي مزخرف باسلوب الطرق، ومخطط في وسطه بخط الثلث المملوكي (الى اليمين). عمقه ٥ سم وقطره ٣٨ سم - مصر / القرن ١٦ م. من مجموعة السفارة المصرية في واشنطن. ويحتاج فن الطرق على النحاس الى اكثر من نوع من العمل والتقنية الفنيين: من تصميم وخط وتكفيت.. كغيره من الفنون الاسلامية ■ بينما تمثل الصورة المأخوذة حديثا (تحت) جانبا من سوق النحاس في مدينة بغداد - العراق، والذي شكل في الماضي البعيد، واحدا من اكبر المحترفات الفنية الاسلامية التي استقطبت كبار مؤسسي ومبدعي هذ الفن ■

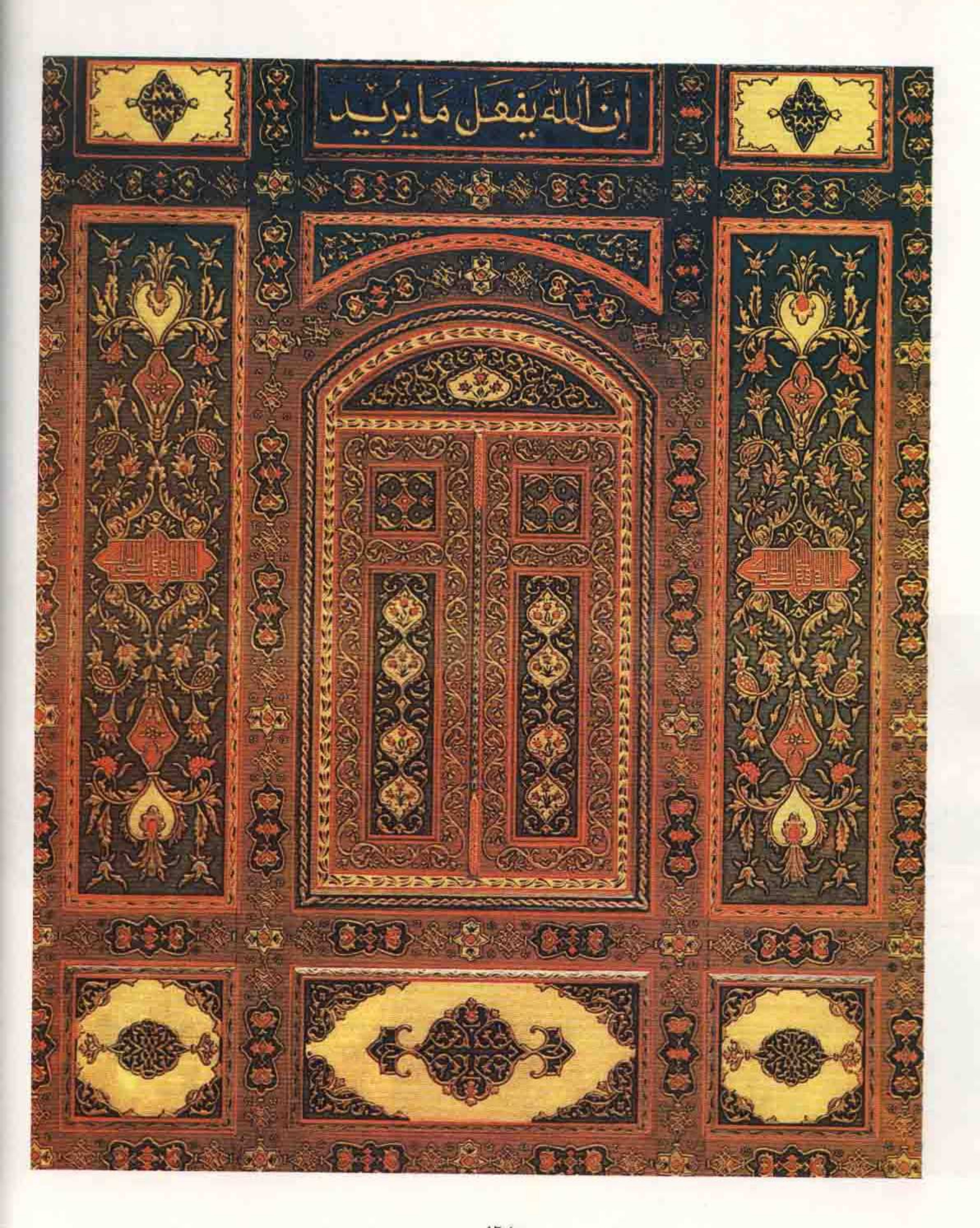
نستطيع ان نتعرف الى ابن مقلة الانسان، في مشاعره واحاسيسه الذاتية عبر تأمل خطه، كذلك ابن البواب او سينان، لكننا نستطيع ان نشير الى الاضافات او الحلول او القواعد او النظم او المبادىء التي حققها هؤلاء الفنانون في مجالاتهم، والتي هي في النهاية اضافات مبدئية سرعان ما تحولت الى ثوابت سار عليها واخذ بها الجميع على السواء.

الا ان هذه الخصوصية في الشهرة، او هذا الالتباس، انما يعود بالضرورة الى الاختلاف القائم في فلسفة الجمال ومعنى الابداع. فعندما يكون الجمال او الابداع شهادة على الجميل والبديع الموجود اساسا، والقائم اساسا لأنه حق، كما في الفن الاسلامي، فانه من دون شك لن يكون للذاتية او الفردية مكان او دور، كما في الفنون التي ترى في الابداع والجمال تعبيرا عن الانسان في صراعه ومعاناته، في انتصاره وهزيمته.



نواس، وغيرهم، فانه، من غير الممكن قراءة الفن الاسلامي، عبر فنانيه.(١)

من جهة ثانية، لا تحضر اسماء الفنانين، ان حضرت، كمعان، او كعوالم فنية مستقلة، عبّر عنها العمل الفني، او اقتصر على التعبير عنها، سواء أكان خطا ام رسما ام زخرفة، بل على العكس، فان غياب الفنان


إن الله يفعل ما يريد

كذات فردية تحمل صفات خاصة بها، مبدأً من فلسفة هذا الفن، وخصوصية من خصوصياتــه الجوهرية.

فكيف يمكن ان يحضر الفن ويغيب الفنان؟

غياب فلسفي

قد نجد، لدى الفنون الدينية، ولدى بعض فنون الحضارات الاولى، جوابا عن سؤال: كيف يمكن ان يحضر الفن ويغيب الفنان؟ ذلك ان قدسية الرمز الديني الذي كانت تمثله «الايقونة» مثلا، والشروط الفنية التي كانت تلتزم بها من جهة الرسم، تفرض على الفنان ان يغيّب نفسه كأسم، وكحضور انساني مستقل. والشهادة التي كانت تسعى اليها فنون الحضارات السابقة، كانت تسمح بغياب الفنان. الا ان الفن الاسلامي، لا تنطبق عليه صفات الفنون الدينية، على الرغم من علاقته الحميمة بالدين. ولا يسعى كفن الى الشهادة التي شهدتها الفنون الاولى، على الرغم من التقائه مع الكثير من منطلقات هذه الفنون. فلا موضوع العمل الفني، ولا الشروط الفنية، هي التي كانت وراء غياب الفنان في الفن الاسلامي، بل ان هذا الغياب تفرضه فلسفة هذا الفن، في جانبها النظري البحت، وفي جانبها العملي والتطبيقي. **ومن هنا تحول هذا الغياب، الى مسألة فنية مثيرة للتأمل، او من هنا يجيء سؤال المتأمل، عن معنى الفن وغايته، وعن دور الفنان ووظيفته.(٢)**

مثل المنمنمة

لنتناول اولا الجانب العملي التطبيقي، فنتأمل، على سبيل المثال، كيف كان يتم تحقيق الرسوم المعروفة الان باسم «المنمنمات»؟ كما يخبرنا بذلك بعض الكتابات القديمة، او بعض الدراسات الحديثة حول هذا الفن.

الحقيقة الاولى الملفتة، هي ان «المنمنمة»، وعلى الرغم من صغر حجمها، لم تكن نتاج فنان واحد، او حصيلة جهد فرد واحد. بل هي على صغرها نتاج جماعي، وحصيلة جهود متعددة. فهي اولا تصورٌ، او «طرح» كما يشير «بابا دوبولو» في كتابه «جمالية الرسم الاسلامي» يقدمه «المعلم». وهي ثانيا تصميم اولي، او ترجمة للتصور او «للطرح» يقوم به المصمم او المنفذ، حيث يترجم عالم المنمنمة المتخيل او المتصور الى خطوط واشكال وعلاقات. ثم يجيء دور الملون، الذي عليه ان يحضر الوانه، من مسحوق احجار الياقوت، والزمرد، وعين الهر، وسائر الاحجار الكريمة. ثم يجيء المذهّب، والذي عليه ان يسكب الذهب في الحدود المخصصة للذهب. ثم يجيء دور المزخرف، والذي عليه رسم الاطارات وزخرفة

■ *جدار خشبي، مزخرف باسلوب الرسم النافر الملون. وهو فن اشتهرت به القصور العربية في القرنين ١٨ و ١٩ م في كل من سوريا والمغرب. وتحتاج صناعته الى مشاركة فنون النجارة، الزخرفة، الخط، والرسم النافر. وقد مارسته عائلات توارثت اسراره وحافظت عليها الى يومنا هذا.*

ويشكل هذا الجدار جزءا من قاعة كاملة، من تصميم وتنفيذ عائلة الطرزي - لبنان، القرن ٢٠ م ■

هامش رقم (٢)

ليس المقصود بالغياب هنا، الغاء دور الفنان الفرد. فلقد عرف تاريخ الفن الاسلامي تكريما واحتراما للخطاط او الرسام او النقاش او النساج، وصلا احيانا كثيرة الى درجة التبجيل والتمييز. ومراجعة سريعة للنظم والقوانين التي سنت في مقر السلاطين العثمانيين (ثوب كابي) بالنسبة للفنانين، تكشف مدى الاحترام ومدى الخصوصية التي كان يتمتع بها الفنان الفرد. الا اننا في تأملنا لمنطق هذا النظم نكتشف ايضا، انها كانت تنطلق من الانجازات او القدرات التي حققها هذا الفنان او ذاك على الصعيد الجمالي والمبدئي. فحين يستطيع الفنان ان يقدم حلولا جديدة، او طرقا او اساليب تصلح لان تتحول الى قواعد جديدة عامة في اي لون فني، يصبح معلما وبالتالي يحق له ان ينشىء مدرسة او محترفا باسمه الخاص، وتخصص له ميزانية خاصة مستقلة.



■ منمنمة، تضم فنون الرسم، الخط، التذهيب، الى جانب فن الطرح، اي التصميم، وفن التنفيذ. مما يؤكد حاجتها الى اكثر من فنان - جناح المنمنمات في متحف توتب كابي / استانبول - تركيا، القرن ١٦ م ■

الهوامش، ثم يجيء دور الخطاط اذا كان ثمة كتابة تتضمنها هذه المنمنمة.

وهكذا لا بد لهذه المنمنمة التي لا تتعدى عشرات السنتيمترات من ان تنتقل، من يد الى يد، في محترف لا بد له من ان يضم مجموعة من الافراد كل واحد منهم مختص بحرفة او صناعة او فن، يتحلقون ويتعاونون معا لتحقيق عمل واحد. وكان لا بد من ان يرافق هذه العملية المعقدة، اشراف «المعلم»، او اشراف المدقق او المحتسب، وقد يزداد عدد العاملين على تحقيق هذه «المنمنمة» او ينقص، على حسب اتساع «المحترف» وشهرته كمحترف فني.

من رسم هذه «المنمنمة»؟ تبدو الاجابة عن هذا السؤال، صعبة جدا، خصوصا حين ندرك ان جمالية المنمنمات تقوم على التناسق، والتناغم، والوحدة، القائمة بين العناصر المكونة لهذه المنمنمة، من طرح، ورسم، وتلوين، وتذهيب، وخط، وزخرفة وتخطيط. فالمنمنمة تبقى، على الرغم من انها توحي بموضوع ما، او انها ترسم لترافق قصائد شاعر او كتاب كاتب. تبقى عملا فنيا مستقلا بحد ذاته، تنحصر لغتها الجمالية في اشكالها ودلالتها الرمزية، وفي العلاقات التي تقيمها هذه الاشكال، كعلاقات الفضاء، والنسبية، والتماثل، والتعاكس، والتوازن، وما الى ذلك، فهل نستطيع ان نقول ان المعلم هو الفنان؟ ام هو الملون؟ ام هو الخطاط؟ ام هو صاحب المحترف والمشرف على ادارته؟

مثل السجادة

ان الفنان هو الجميع، وهو ايضا كل واحد بمفرده من هذا الجميع، وبالتالي فان الفنان هنا، هو

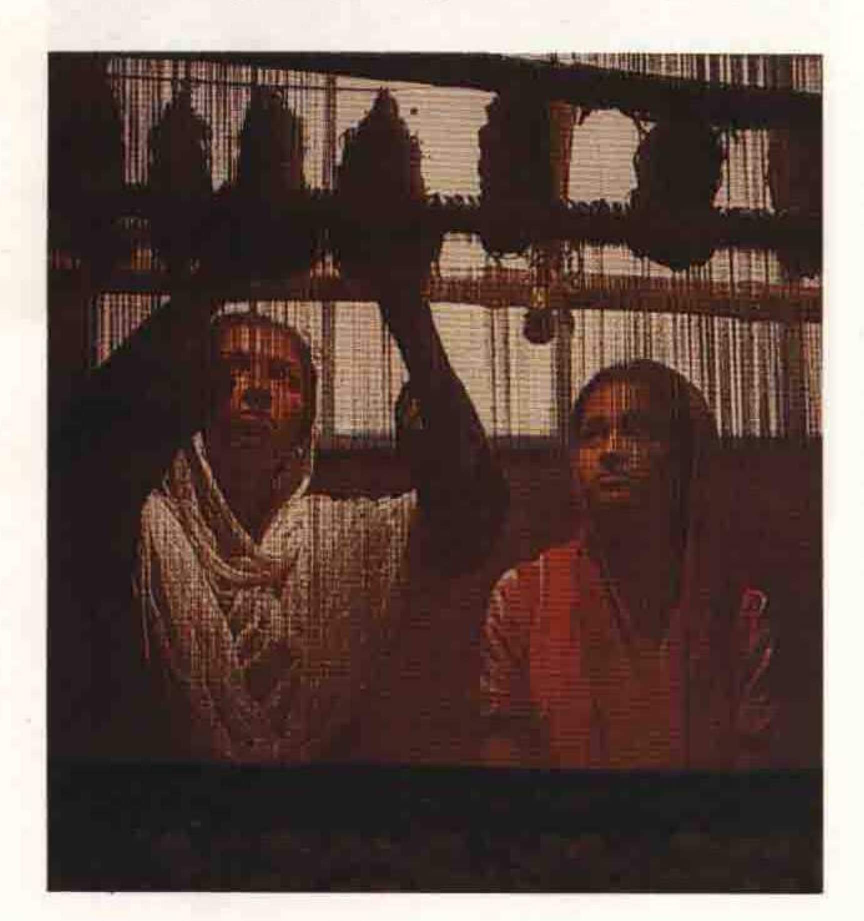
«الاتقان» وهو «التقنية» في التصور والترجمة والتنفيذ والتحقيق. واذا كنا ازاء هذه الصفات، فانه من الضروري، او من الحتمي، غياب الفنان كذات فنية مستقلة بصفاتها وخصائصها. فالاتقان والتقنية هنا، هما جماعيان وبالتالي فان الفنان اصبح اكثر من واحد، اي اكثر من ذات.

لنتأمل، وعلى سبيل المثال ايضا، كيف كان يتم تحقيق سجادة من تلك السجادات التي لا تزال تحفظها المتاحف او القصور الكبرى.

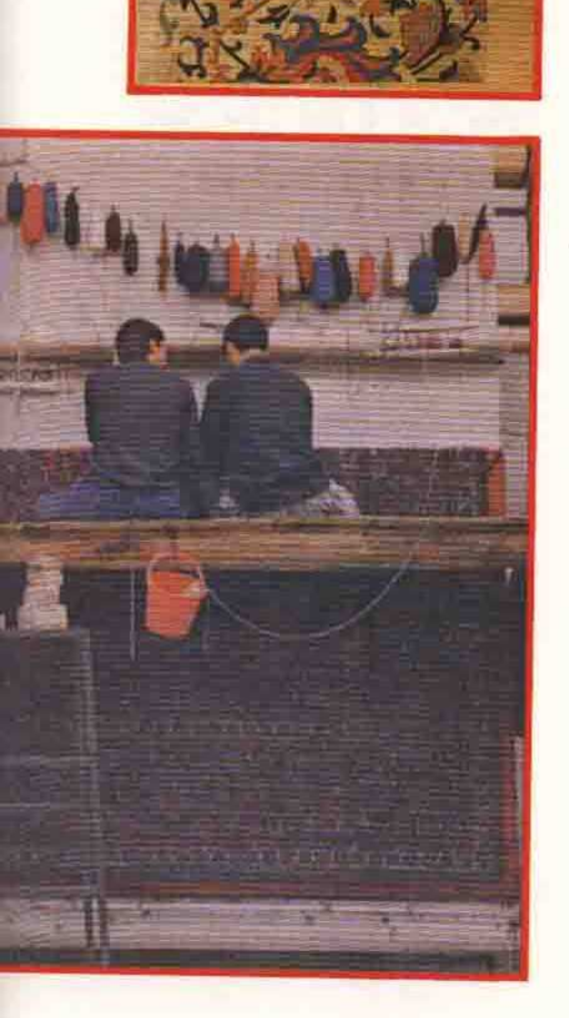
يبدأ تحقيق السجادة على اوراق «المعلم» ايضا بتخطيط نموذجي او بتصور اولي، يحدد او يرسم هيكلية الاشكال ومسارها، ثم يجيء دور المنفذ او المترجم، الذي باستطاعته تحقيق ترجمة تخطيط المعلم وتصوره، الى رسم اكثر دقة واكثر واقعية، ثم يجيء دور مترجم اخر، يترجم الرسم الى نقاط هي عدد عقد خيوط الصوف او الحرير والوانها. بحيث تتحول السجادة في هذه المرحلة الى كتاب متعدد الصفحات يضم نقاطا وعلامات. ثم يجيء دور النساج، سواء اكانوا اطفالا ام نساء ام عمالا، لكي يبدأوا بعقد خيوط الصوف وبالحياكة، على حسب تعليمات القارىء او الملقن الذي يقرأ بصوت عال النقاط والعلامات التي تمت ترجمتها. والتي هي مجرد اشارات لونية. على المثال التالي: احمر ازرق ازرق احمر، او احمر ازرق ازرق اخضر احمر. الخ... وعند كل كلمة يعقد النساج عقدة بخيوط الصوف الملون.

بالطبع ستحتاج السجادة الى ملون ماهر او الى صابغ. فتلوين الصوف وصبغه هو فن ايضا، فالالوان تحضر من اعشاب لابد من انتظار نضجها، او لا بد من خبرة في معرفة ثبات الوانها، ولا بد كذلك من خبرة في طرق استعمال هذه الالوان، او طرق صبغ الصوف بها. وستحتاج السجادة كذلك الى فن ايضا، هو معرفة جز الصوف ومعرفة الزمن المناسب لجزه، ومعرفة جودته وما يناسبه من الوان واشكال وانواع

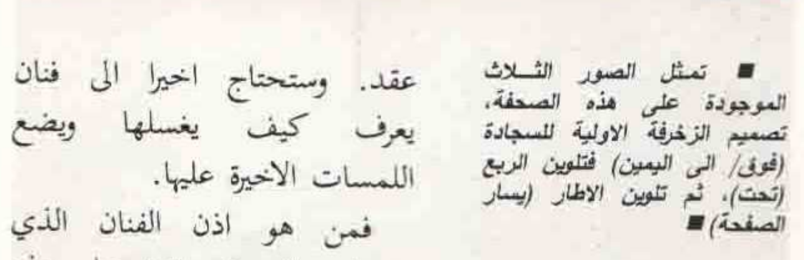
■ عاملتان .. اثناء حياكة سجادة في محترف لصناعة السجاد ـ باكستان (الصورة تحت) ■ .. وأما صور الصفحتين التاليتين (اقلب الصفحة) فتمثل مختلف المراحل والتقنيات التي يمر بها فن حياكة السجاد. ابتداء من تصميم زخرفة اطر السجادة ومساحتها الداخلية على اسلوب تصميم الربع، وتلوينه على اوراق خاصة مقسمة الى مربعات هندسية تعادل في تعدادها عدد القطب المطلوبة. الى غسل الصوف وتلوينه بمساحيق خاصة مستخرجة من البذور والاوراق والاغصان وبعض انواع الحجارة.. اضافة الى مختلف العناصر الطبيعية، وحتى العمل الجماعي الذي ينقل التصميم الى حيز التنفيذ بواسطة الانوال ■









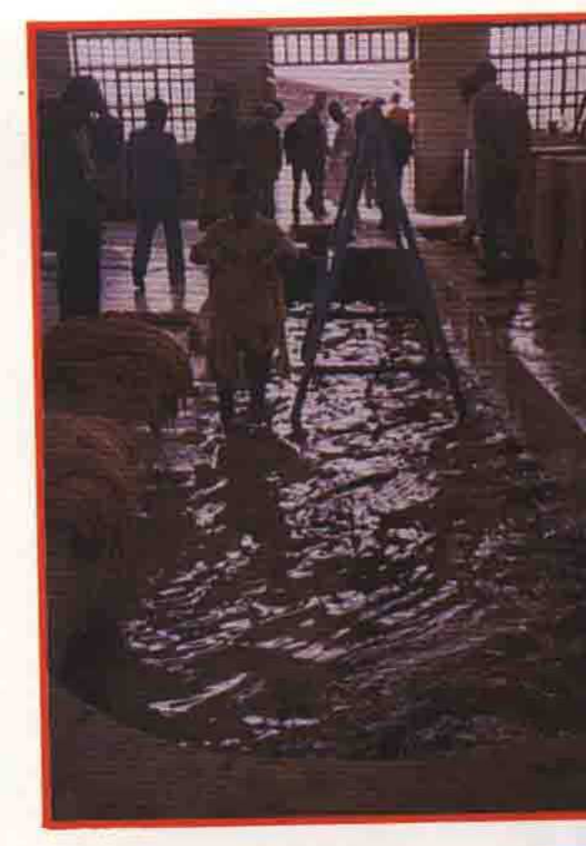


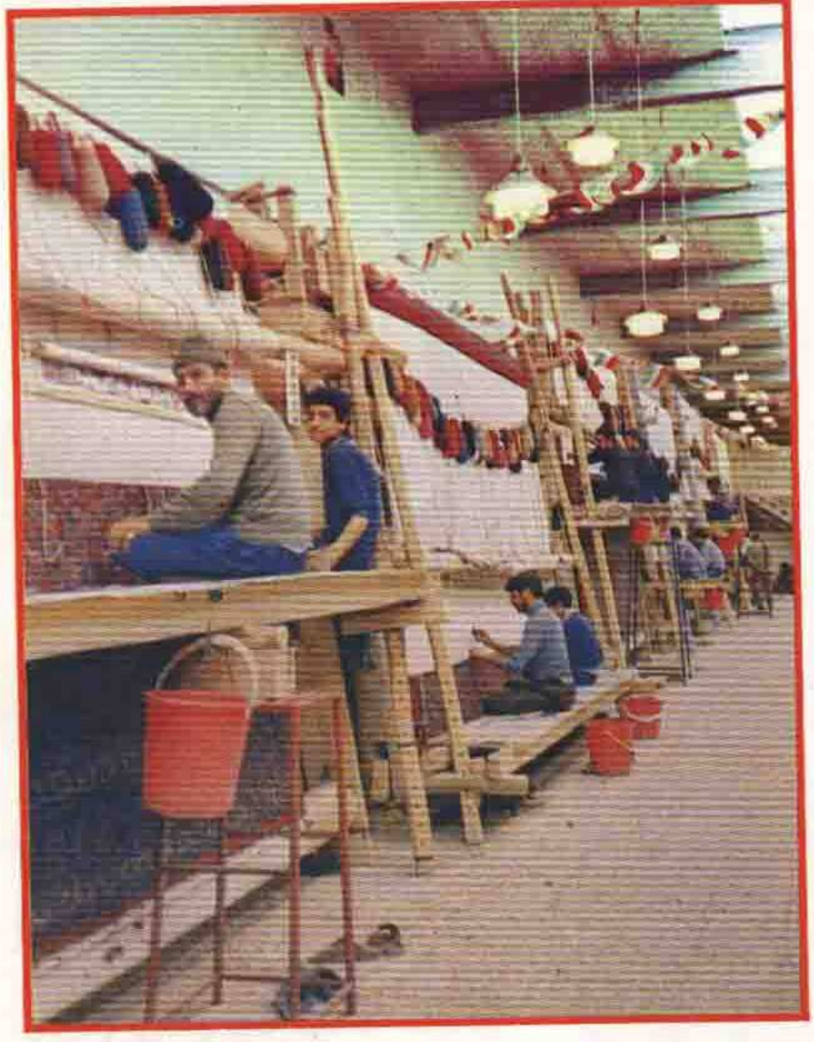
■ تمثل الصور الثلاث الموجودة على هذه الصفحة، تصميم الزخرفة الاولية للسجادة (فوق/ الى اليمين) فتلوين الربع (تحت)، ثم تلوين الاطار (يسار الصفحة) ■

عقد. وستحتاج اخيرا الى فنان يعرف كيف يغسلها ويضع اللمسات الاخيرة عليها.

فمن هو اذن الفنان الذي يستطيع ان يوقع اسمه على هذه السجادة؟ هل هو المعلم؟ ام المنفذ؟









■ اخذت هذه الصور حديثا، وبإذن خاص أيضا، من أحد المحترفات الايرانية الحديثة التي انشئت للمحافظة على استمرارية حياكة السجاد على الطرق والاساليب التقليدية التراثية. (لاحظ تقيد عمال النول بنماذج التصميم الملون، والمثبت امام اعينهم خلال مرحلة الحياكة في الصورتين الاساسيتين الى اليمين، وفوق) - مشهد / ايران، القرن ٢٠ م ■



■ تمثل هذه الصورة واحدة من المراحل العديدة ايضا لصناعة البسط. وهي عملية غزل الصوف الملون الى خيوط. ويبدو في الصورة ايضا نماذج من البسط والوسائد المختلفة في شكلها النهائي. وتنفذ هذه البسط عادة بواسطة انوال صغيرة الحجم بحيث يسهل نقلها واستعمالها في اماكن مختلفة. مما سهل انتشارها بين النساء غالبا ـ شمال العراق، القرن ٢٠ م■

ام هو الملقن والقارىء، ام هو الفتاة او المرأة؟ ام هو الصابغ او الملون؟ انه جميع هؤلاء فجمالية السجادة ايضا، جمالية تجيء من التناسق والتماسك بين عناصرها. اي من التناسق القائم بين التخطيط والتنفيذ والحياكة والتلوين والغسل. وبالتالي فان اي عنصر يفقد صفات التوحد مع الكل، يفقد الكل تماسكه، وبالتالي تفقد السجادة جماليتها كعمل فني بديع.

مثل الكرسي

لننتقل الى مثل اخر. ان كرسيا او بابا او سقفا او مصحفا مرقنا، او صحن نحاس منقوشا، ومكتفا بالفضة، او تخطيط على جدار مسجد. هو كذلك، نتيجة عمل جماعي. فالكرسي تحتاج الى معلم، والى نجار، والى مرصع، ليرصعها بالصدف او العاج، والى مكفت لكي يُطعمها بالفضة او النحاس. والسقف كذلك يحتاج الى معلم، ومنفذ، ومزخرف، وملون، والى خطاط، ونجار. كذلك تخطيط جدار بحاجة الى خطاط ونقاش وبناء وملون. اي اننا دائما مع جماعة كل واحد منها صاحب فن، او صاحب خبرة او تقنية. بحيث تتم ابداعية العمل الفني من جراء هذا التلاقي والتوحد في الفنون والخبرات والتقنيات.(٣) ان الفن هنا صناعة لكنه صناعة ترتفع من الحرفة او

هامش رقم (٣)

ان الحاجة الى العمل الجماعي لتحقيق العمل الفني الاسلامي برز في قيام عائلات عملت على مدى عشرات السنين في فن معين عُرفت واشتهرت به وحافظت على اسراره وتقنياته واورثتها من جيل الى جيل. يكشف هذا التقليد اول ما يكشف التعدد والوحدة التي يحتاج اليها الفن الاسلامي في مجال التطبيق، والتي يمكن بسهولة ان توفرها العائلة بتعدد افرادها، وبالتالي تعدد الاختصاصات من جهة، وعن امكانية توفر الوحدة في الذوق وفي التنظيم والتراتب، التي تحققها العائلة ايضا، عبر تراتب الجد والاب والابن والحفيد، من جهة ثانية.



■ خزانة ثياب، تستعمل ايضا لحفظ المقتنيات الثمينة. وهي عبارة عن صوان خشبي مطعّم بالعاج محفوظ في متحف الآثار الاسلامية الخشبية. السليمانية / استانبول - تركيا، القرن ١٧ م.

ويحتاج هذا النوع من الصناعة الى تضافر الرسم والتصميم، النجارة والتطعيم، بحيث يتعاون على تحقيقها ثلاثة فنانين او حرفيين على الاقل ■



■ وحدات هندسية من الخشب المطعم بالعاج المزخرف المحفور. تشكل في مجموعها نجمة ذات ١٦ شعاعا. والتي تشكل بدورها الوحدة الزخرفية لمعظم النوافذ والابواب في الفن الاسلامي في مصر المملوكية - متحف المترو بوليتان - نيويورك / الولايات المتحدة - القرن ١٦ او ١٧ م■

الحرفية الى مرتبة الاسلوب، او التقنية الاسلوبية. ذلك ان هذه الصناعة لا تتكرر بآلية متشابهة، ولا تحكمها آلية مغلقة وجامدة، بل يحكمها ذوق رفيع، يعرف كيف يوحد هذه التقنيات المتنوعة والمتعددة في عمل واحد، او في قصد واحد.

ان غياب الفنان كذات مستقلة في العمل الفني، يفرضه، اذا صح التعبير، الموقف الفلسفي والديني والجمالي من الانسان والعالم الذي شكل هدف الفن الاسلامي، والذي فرض ايضا غياب الموضوع عن العمل الفني وغياب صور العالم الظاهرة وغياب اسلوب محاكاة الواقع.

فالفن هنا، لا يسعى الى التعبير عن الفنان كذات مستقلة. ولا يسعى الى التعبير، عن صراع الفنان سواء أكان هذا الصراع بين الفنان ونفسه، ام بين الفنان والعالم المحيط به.

هكذا يبدو الفنان المسلم. فهو عندما يرسم او يخطط او يتخيل، لا يسعى لان يخبر عن نفسه، او عن ذاته وداخلية هذه الذات. فأحاسيس وعواطف ومشاعر الفنان ليست موضوعات فنية، او موضوعات

الفن الاسلامي. وبالتالي ليس الانسان، كذات مستقلة، موضوعا من موضوعات الفن، او هدفا من اهدافه.

الإبداع والتقنية

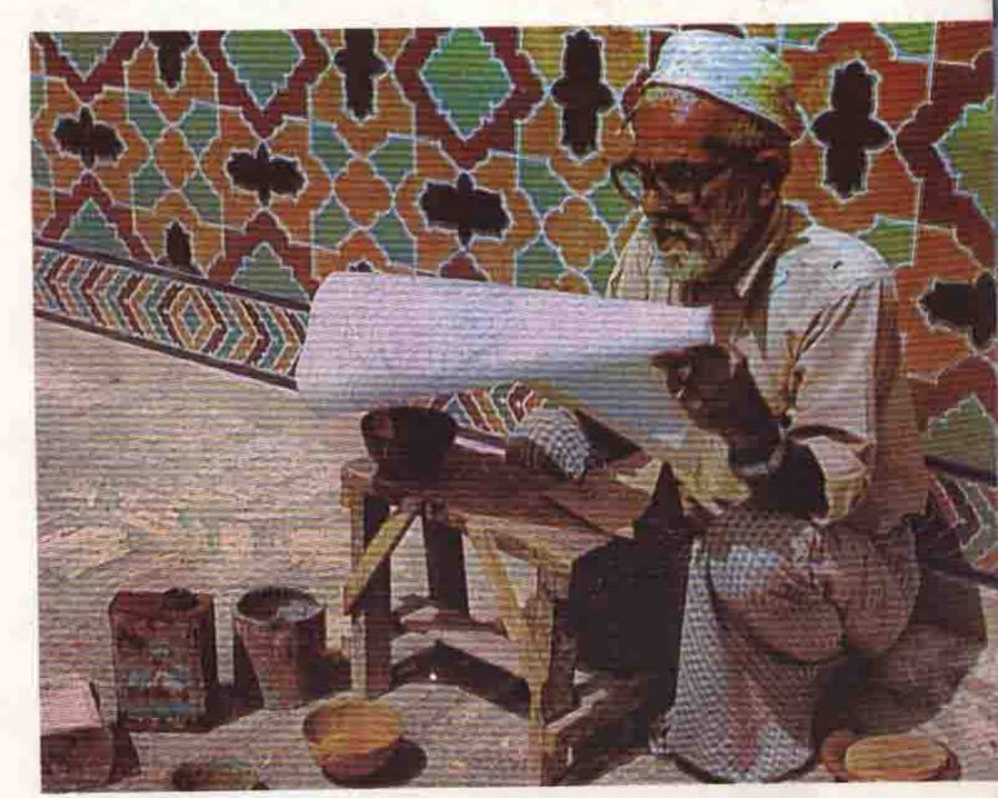
هكذا ترانا امام فن يفرض علينا طرقا ومنطلقات خاصة لتقويم جماليته وابداعيته، هي غير تلك الطرق والمنطلقات التي يمكن عبرها تقويم العمل الفني الذي عرفته الحضارات الاوروبية، والذي ساد بقيمه مع ازدهار وتقدم هذه الحضارة. هذه الحقيقة التي تتأكد كلما ازداد تأملنا بالفن الاسلامي، تكشف بدورها عن حقيقة اكبر هي ان الاختلاف في طرق ومنطلقات الاقتراب والتقويم، ناتجة بالضرورة عن الاختلاف في المبادىء الكبرى لمعنى الفن ودور الفنان.

امام الفن الاسلامي نحن امام صناعة. او ما يشبه الصناعة. لكن علينا سريعا الا نسقط المعاني الحديثة التي تحملها كلمة «صناعة» على الكلمة القديمة. فالمعنى المقصود هنا، هو المعنى نفسه الذي قصده المؤرخون والنقاد العرب القدماء عندما تحدثوا عن «صناعة الشعر»، او «صناعة الانشاء» او «صناعة الخط» اي ان القصد هنا ليس العملية الالية، او العملية النظامية الجماعية التي يتم عبرها وبواسطتها العمل الفني، سواء أكان خطا ام حفرا ام زخرفة ام رسما. بل المقصود هنا هو «التقنية» اي تلك الخبرات الدقيقة والعميقة في معرفة الاساليب والطرق، ومعرفة العناصر والمواد، معرفة نافذة ومسيطرة، من اجل تحقيق وتجسيد التصور او التخيل او ترجمة الاحساس او الذوق.(٤)

ذلك اننا في محاولتنا تحديد وقراءة هذا التصور او هذا الذوق، نكتشف اننا امام تصور مبدئي كلي وشامل ومطلق. وامام ذوق واحساس مبدئيين ومطلقين ايضا. فالتصور

هامش رقم (٤)

الصفة البارزة للنصوص العربية التراثية التي تناولت الفنون الاسلامية، هي وصفيتها المستفيضة للتقنية، فلقد تمحورت معظم هذه النصوص، اذا لم نقل جميعها، حول الجانب الصناعي او التقني، من دون التطرق الى جمالية هذه الفنون وكأن المقصود، اعتبار الجمالية نتيجة حتمية للتقنية الصحيحة والمتينة والصارمة. يكفي هنا، مراجعة سريعة لموسوعة القلقشندي «صبح الاعشى في صناعة الانشا» في موضوع الخط، حتى يتبين لنا كيف كان الاهتمام منصبا على «الات الخط» من الدواة، الى الاقلام، الى المداد، الى الحبر، الى الرق، الى الورق، الى المواد الاخرى من ذهب وزبرجد وما الى ذلك، والاستفاضة في شرح صناعة هذه الادوات واختيارها وترتيبها وتركيبها في سبيل الوصول الى كتابة خط جميل.

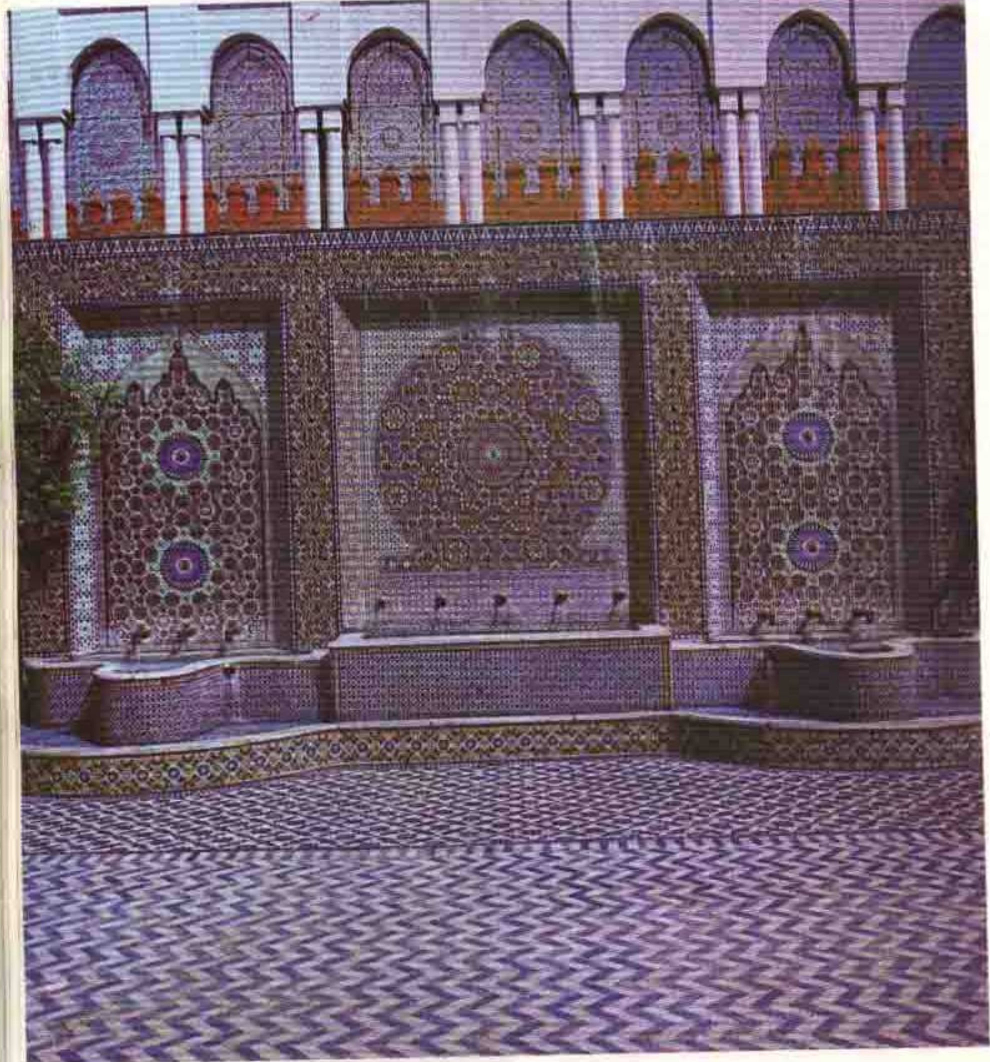


■ «معلم» في اثناء اشرافه على ترميم مسجد وزير خان في مدينة لاهور - اقليم البنجاب / الهند. ويحمل بين يديه تصميم الزخرفة الاساسي ليطابقه على القطع الجديدة. مما يؤكد استمرارية المهنة ومفاتيح تقنياتها. القرن ٢٠م■





■ تمثل هذه الصور، مختلف مراحل تركيب قطع الزليج او الخزف المغربي (لا صناعته!) قبل نقلها الى أماكنها في جدران البيوت او القصور. وكان سبق لها ان مرت في مراحل متعددة لتشكل هذه الزخرفة البديعة في القصر الملكي المغربي في فاس. القرن ٢٠ م (تحت / الى اليسار). ومن البارعين في صناعة الزليج وتركيبه «المعلم» مولاي حافظ (فوق) الذي يشرف على صبية» في اثناء تسويته لقطع الزليج بعد تركيبها. وتجدر الاشارة الى ان هذا النوع من الخزف يرفض الالتصاق بمادة الاسمنت. مما يستدعي طبقة عازلة تشكل وسيطا لاصقا بين الاسمنت والزليج، يحتفظ المعلمون بـ «سر» تركيبتها! ■







■ نماذج من خشب محفور، لافاريز قاعات وجداريات خشبية. اشتهرت في مصر القرن ١٨ و ١٩م ■



الذي ينكشف لنا من العمارة الاسلامية او الخط العربي، او الرسم، او النسج، انما هو تصور يرنو دائما الى صفات مثل التناسق والانسجام والتكامل والتناظم والتماثل والتوحد. فيما نرى ان الاحساس والذوق يستجديان ايضا صفات مثل الثبات والهدوء والطمأنينة والحُسن والنظافة والترتيب والاناقة والجمال. فاذا كان التصور في خطوط واشكال، فان تلك الخطوط تلتزم الاستقامة المطلقة، اي الاستقامة العمودية او الافقية في شتى علاقاتها، او انها تلتزم الانحناء المطلق اي انحناء الدائرة في شتى تجلياتها، واذا كان الذوق في الوان، فان تلك الالوان تستقل بذاتها، فالاحمر احمر والاخضر اخضر، لا تتمازج بل تتجاور فهي الوان مطلقة نهائية ايضا. واذا كان الاحساس في مساحات وعلاقات وحضور.. فان تلك المساحات تلتزم الوضوح والنظافة والثبات والتوازن.

الفن الاسلامي كمنهج

ندرك ذلك ونتثبت منه، آن يتبين لنا ان هذا التصور وهذا الذوق انما يستلهمان ويستوحيان قوانين ونظما كونية طبيعية مطلقة. قوانين ونظم الطبيعة كما تتجلى في الاشجار والاغصان والاوراق، وكما تتجلى في النبات والازهار والثمار والبذور، وكما تتجلى في شتى مظاهرها من طير وجمال وحيوان. وقوانين ونظم الفضاء كما تتجلى الكواكب والنجوم في دورانها وتجمعاتها وكوكبتها. وقوانين ونظم الزمان في تعاقبه بين ليل ونهار، صيف وشتاء ربيع وخريف، وقوانين ونظم المكان كما تتجلى في البعيد والقريب، العالي والمنخفض، الحار والبارد، المسطح والنافر، المستقيم والمنحني. اي وباختصار قوانين ونظم الكون التي تحكم الفضاء والطبيعة والانسان. اي القوانين والنظم المطلقة الشاملة.

هكذا يتبين لنا، عندما تضج الاشجار بالاغصان والاثمار في منمنمة او في سجادة، فان زهرة الرمان او غصن الصفصاف التي تملأ الاطراف والوسط، ليست اشكال الازهار ولا اشكال الاوراق كما هي في الطبيعة، او كما تراها العين، بل هي تتجلى هنا في بنيتها وهيكلها الخفي. اي الهيكل الذي تشكله العروق والمسام حاملة النسغ والحياة. ان زهرة الرمان وغصن الصفصاف هنا، هما الرسم التشريحي للزهرة وللغصن اذا جاز التعبير. ينطبق ذلك على شتى المظاهر والمصادر والموضوعات. فاستلهام الطبيعة نباتا وحجرا وفضاء وانسانا انما يتم عن طريق اكتشاف بنيتها الشكلية وهيكلها الخفي، اي نظامها وقوانينها كشكل او حجم او فراغ. ولما كانت جميع هذه النظم والقوانين او هذه الهياكل والبنى، هندسية في جوهرها، كانت اسلبة الطبيعة في الرسم والزخرفة والعمارة والنقش والحفر والنسج الاسلامي اسلبة

هندسية، سرعان ما انضمت الى عالم الحساب والهندسة، فكانت الدوائر والمثلثات والمربعات والمخمسات والاقواس والزوايا والى ما هنالك، المفردات والجمل التي صاغ منها وبها الفن الاسلامي الرسم والخط والزخرفة.

ان الابداعية في الفن الاسلامي، تبدأ من هنا، فهي اولا تبدأ في اكتشاف هذه البنى والهياكل الخفية، اي اكتشاف حقائق القوانين والنظم الكونية المطلقة، وهي ثانيا في كيفية ترجمتها او تجسيدها في لغة او اشكال تجريدية هندسية منتظمة. وهي ثالثا في تركيبها وتنظيمها في وحدات مستقلة بذاتها قابلة للتكرار من جهة وللتوالد من جهة ثانية. وهي رابعا في جمعها وتوحيدها في مساحة او فراغ او حيز، هو العمل الفني، جمعا وتوحيدا منظما مستقلا بقوانينه ونظمه التي تعود فتستلهم او تستوحي او تقتدي القوانين والنظم الطبيعية المطلقة.

ان الابداعية في الفن الاسلامي اذن، هي الوصول بحقائق القوانين والنظم الكونية الخفية الى منهج يطبق الفنان عبره محاكاة الطبيعة نفسها في رسمها هي لأوراقها وازهارها واشجارها، والفضاء في رسمه هو لنجومه وقببه، انه اذن المنهج الذي يتم عبره التوحد مع العالم بالتزام قوانينه الخفية، اذن انه المنهج التوحيدي الذي يشهد ايضا كيف ان الحق واحد، وكيف ان هذا الحق الواحد متعدد التجليات.

ان الابداعية منهج!! اذن لا بد من ان تكون التقنية العالية، الاساس الاول الذي يقوم عليه هذا المنهج. فنحن في متابعتنا لمسار الابداعية في الفن الاسلامي نكتشف ان هذه الابداعية لا تستمد صفاتها وخصائصها من سعيها الى الاختراع والابتداع والابتداء. او الى الفريد والغريب، بل على عكس ذلك، فهي تسعى الى الشهادة على ما هو مطلق اي ما هو بلا بداية ونهاية وما لا يطوله الابتداع والاختراع، ان هذا المسار مسار يبدأ بالظاهر للوصول الى الباطن، بالمرئي للوصول الى اللامرئي، بالاخر للوصول الى الاول، بالشريعة للوصول الى الحقيقة، وبالوجود للوصول الى الغيب... هكذا فنحن امام منهج هو مبدأ حيث لا بد من تقنية هي ممارسة، لكي تتحقق الابداعية وبالتالي الشهادة.

من هنا يجيء غياب «انا» الفنان في الفن الاسلامي، فليست هذه «الانا» موضوع العمل الفني، ولا هي مصدر الوحي.

حدود الاختلاف

ان مقارنة بين «انا» الفنان العربي المسلم و«انا» الفنان الحديث والمعاصر، تلقى اضواء على فهم واستيعاب غياب هذه «الانا» في الفن الاسلامي، كما تلقي الضوء على معاني هذا الفن وغاياته.

عبر هذه المقارنة، سنصل الى حدود الاختلاف والتناقض. «فانا»



■ .. ونماذج اخرى من الخشب المحفور ايضا، لافاريز قاعات وجداريات خشبية مصرية اشتهرت في الفترة نفسها ■



الفنان الحديث لا تحضر بقوة فحسب في العمل الفني، بل هي تشكل الموضوع الاول، كما تشكل المصدر الوحيد للوحي والبوح والقول والاعتراف. ان الفنان الحديث مشغول «باناه» معتبرا هذه «الانا» الطريق الاسلم للوصول الى الحقيقة بكليتها، او الى «انا» الكل(!!) فلقد وضع الفنان الحديث «اناه» في وسط الدائرة كنقطة مركز، وراح يدور حولها كما يدور محيط الدائرة حول نقطة المركز. «فأنا» الفنان هي ايضا مركز الكون كما عبر عن ذلك كثير من المفكرين والمنظرين للفن الحديث.(٥)

في الفن العربي الاسلامي. القاعدة معكوسة تماما. «فانا» الفنان غائبة كليا هنا. ذلك لان الانسان، ليس هو محور الكون، بل الله او الحق هو محور الكون، وهو نقطة المركز الذي يدور حولها العالم بأسره، بما فيه الانسان او الفنان. وبالتالي فان شغل الفنان العربي المسلم «بأناه» شغل يختلف مع روحية وغاية الفنان الحديث.(٦)

الفنان مرآة

لنتأمل نص رسالة كتبها خطاط معلم الى طالب لهذا الفن يقول:

«اذا اردت ان تخط، فلتحرر نفسك اولا من افكارك تماما، ولتدع نفسك على سجيتها، وطبيعتك على حريتها... عليك قبل ان تبدأ، ان تجلس في هدوء تام، حتى يتهيأ لك السلام، وتتهاوى عنك الظنون والمتاعب، وعليك ان تميل الى الصمت، والا تتنفس الا في حدود الضرورة، ولتتريث فأنت في حضرة وقورة. عندئذ توافيك القدرة».

ان تغييب الذات، ورفع صفاتها واضح في هذه الرسالة، فالذات هنا تحول دون الوصول الى كتابة الخط الجميل. لذلك على الخطاط نسيانها.

في مثل هذه الحال لا بد من ان تتغير وظيفة الفنان ودوره. فالخطاط هنا يتلقى اكثر مما يبوح، والفنان يهيء نفسه ليستجيب اكثر مما يستعد للتعري والاعتراف. كذلك ليست طريق الفن طريق صراع ومعاناة وبحث وتفتيش كما هي طريق استجابة والتقاط. بل هي طريق شهادة وحكمة.

من هنا كان على الفنان ان ينجلي كما تنجلي المرآة لكي تستطيع ان تنقل صورة الواقف ازاءها. والفنان العربي المسلم مرآة على قدر صفائها يتم نقل صورة وجه العالم، او وجه الحق.

التوحد مع الفن

لنصغ اخيرا الى ما يقوله ابن البواب، احد كبار المنظرين للخط، واحد الخطاطين الذين ارسوا قواعد الخط العربي وجماليته. يقول:

«لا خفاء لمن تعاطى هذه الصناعة (الخط) الى فرط التوفر

هامش رقم (٥)

في كتابة عصر السريالية يتحدث «والاس فاولي» عن «الفردية» و«الذاتية» و«العزلة» ككلمات يمكن عبرها فهم الادب والفن الحديثين اكثر مما توضحهما اية تجربة اخرى. يقول : «كان على الفنان ان يدرك في عزلته التي هي ارثه، ان العالم الذي سيكتب عنه او يصوره قائم في ذاته. فلقد تعلم ان العالم الذي يحيط به عالم شخصي فريد، وكوني عام في آن. وهكذا صار همّ الفنان الحديث وشاغله الاول ان يجد في ذاته، ما هو اصيل وما يمكن في الوقت نفسه ان يُنقل الى لغة كونية ويعمم. وقد آمن الرومنطيقيون بهذا الامر بصورة محدودة وحدسية. اما السرياليون فقد جعلوا منه مذهبا وطريقة. فقد ارتكزت السريالية على مبدأ يقول ان الفنان لا ينتمي الى اي عصر، وان عليه ان يكتشف عالمه في ذاته».

هامش رقم (٦)

في تعريفه التصوف يقول ابو سعيد الصوفي: «التصوف ترك التافل. ولا شيء بنافل اكثر من «اناك». انك ما اشتغلت بذاتك الا وبعدت عن الله. وحيثما توجد «اناك» فان كل شيء جحيم. وحيثما لا توجد «اناك»، فكل شيء نعيم.

وجاء في كتاب منطق الطير للعطار: «خاطب الله موسى يوما فقال: اسأل الشيطان عن كلمته الاولى. وعندما رأى موسى الشيطان في طريقه وسأله اجاب الشيطان: لا تقل «انا» اذا اردت الا تكون مثلي.







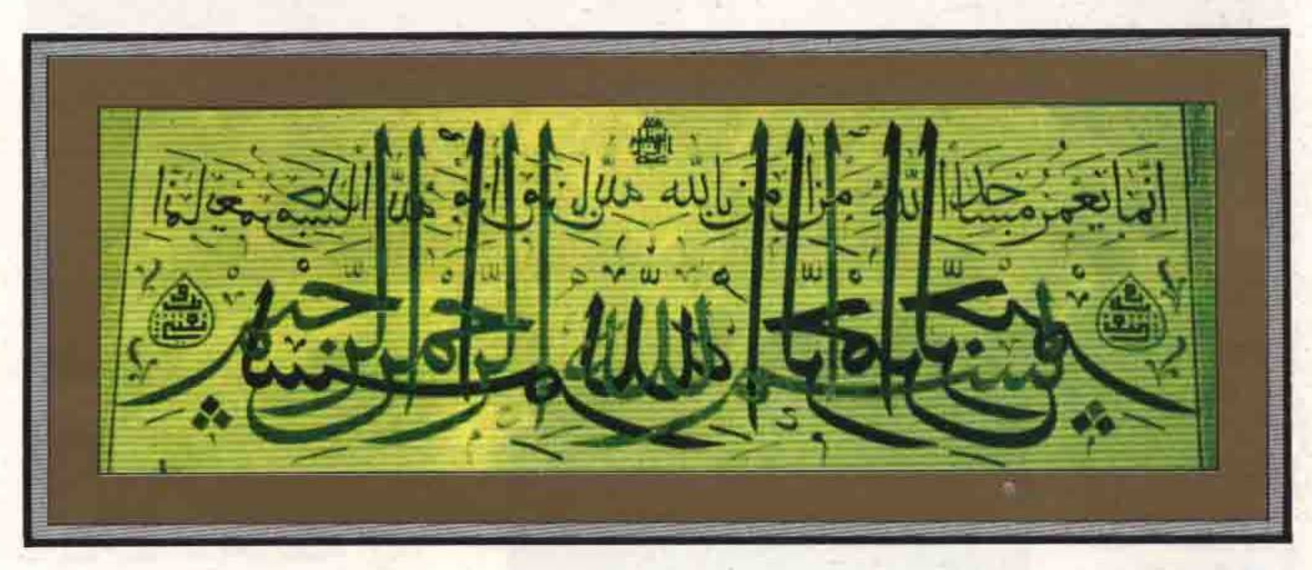
■ صورة لصفحتين من كتاب لتعليم فن الخط، التقطت باذن خاص من مكتبة السليمانية / تركيا. تمثل انواع الخطوط المختلفة في كتابة البسملة، لخطاط مجهول. القرن ١٨ م (فوق) ■ ولوحة خطية من خط ياقوت المستعصمي، اشتهرت لفرادتها في تخطيط البسملة. وتضم آيات بالخط الكوفي المربع. توب كابي / استانبول - تركيا، القرن ١٣ م (الى اليمين) ■

عليها، والانصراف بجملة العناية لها، والكلف الشديد بها، والولع الدائم بمزاولتها... فانها لا تسمح ببعضها، الا لمن اثرها بجملته، واقبل عليها بكليته، ووقف على تأليفها سائر زمنه، واعتاضها عن خله وسكنه، لا يؤسيه حيادها، ولا يغمره انقيادها... حتى يبلغ منها الغاية القصية... وتنقاد الانامل لتفتيح ازهارها، وجلاء انوارها. فتظهر الحروف، موصولة ومفصولة، ومعماة ومفتحة، في احسن صيغها، وابهج خلقتها، منخرطة المحاسن في سلك نظامها، متساوية الاجزاء في تجاورها

والتآمها، ظاهرها وقور ساكن، وباطنها بهج فاتن».

أليس القصد هنا نفي ذات الفنان كليا للتوحد مع الخط، او للتوحد مع الفن؟ لكن كيف يمكن ان يتوحد الفنان مع الفن؟ فهل الفن امر جاهز مسبق ومستقل. هل الخط فن كامل قبل ولادة الفنان.

نعم يسبق الخط هنا الخطاط. ذلك ان الفن ليس الا صورة من صور تجليات الحق. فالخط او الرسم



■ بسملة متعاكسة، هي جزء من جدارية، من جدرانيات مسجد «اولوجامع» في بورصا، تركيا. جُددت خطوطه في القرن ١٩ م■

او الزخرفة، في الفهم الفلسفي والجمالي للفن العربي الاسلامي، مجموعة مبادىء وقوانين كلية وكونية. فالخط اصيل في الروح، والزخرفة هندسة رياضية عقلية، والرسم نظام ومحكم.

ازاء هذا الفهم لا بد من ان يغيب الفنان كذات مستقلة، ليحضر كمرآة. وعلى مقدار جلاء هذه المرآة تنعكس صورة الحق الخفية جوهر كل موجود.

الفصل السادس

الطبيعة وجمالية الزخرفة

■ الطبيعة كموضوع للفن الإسلامي ■ الطبيعة كمقدس ■ المقدس في الفن ■ المقدس في الطبيعة والإنسان ■ المقدس في الفن الإسلامي ■ الطبيعة والعمارة الإسلامية ■ الطبيعة والعمارة العربية ■ الوحدة مع الطبيعة ■ الطبيعة والفن الحديث ■ فن الطوطم وفن الشهادة ■ الطبيعة في الفن العربي المعاصر


بسم الله الرحمن الرحيم

من الصفات الحديثة التي اطلقها مؤرخو ونقاد الفن، على الفن الاسلامي، انه فن زخرفي. ولقد شاعت هذه الصفة بين اوساط المثقفين، حتى باتت حقيقة بديهية غير مقلقة، ولا هي موضوع شك او مناقشة.

الا ان المثير هنا، هو ما شاع ايضا حول الزخرفة كفن، فلقد تحولت الزخرفة مع قيم الفن الحديث الى صفة سلبية وباتت النظرة الى الزخرفة كونها نوعا فنيا ثانويا هامشيا او واحدا من الانواع التي اطلق عليها النقاد اسم الفنون الصغرى..

لذلك وجب علينا قبل الاشارة الى الجانب الزخرفي في الفن الاسلامي، اعادة الاعتبار للفن الزخرفي والوقوف عند فلسفته وجماليته. ولما كانت الزخرفة في الفن الاسلامي تنطلق من الطبيعة، او هي اسلبة لمظاهر الطبيعة من نبات وازهار واشجار ونجوم وكواكب، كان لا بد من فهم العلاقة بين الفن الاسلامي والطبيعة. او الوقوف عند الفلسفة او الرؤيا التي فهم عبرهما الانسان الطبيعة وتعامل واياها...

الطبيعة كموضوع للفن الاسلامي

الا ان السؤال عن الطبيعة، كموضوع في الفن الاسلامي يبدو سؤالا خاطئا من جهة المبدأ. او سؤالا غير قابل للطرح، بخاصة اذا كان هذا السؤال، هو السؤال نفسه الذي يطرح بالنسبة للفن الغربي في جانبه اليوناني القديم، او النهضوي او في جانبه الاكثر حداثة، مع ثورة الفن الحديث اوائل هذا القرن.(١)

يقع هذا الخطأ، من كون الفن الاسلامي فنا بلا موضوع، فنحن ازاءه، لا نقف امام حدث او خبر او مسألة، تكون فيها افعال الانسان، او مظاهر المكان، طرفا يشكل في النهاية موضوع العمل الفني نفسه. ذلك، اننا ومنذ البدء امام فن يستقل بذاته وبعالمه المنحدر من منطق التجريد الصارم والمبدئي.

من هنا، يصعب او يستحيل طرح السؤال عن الطبيعة كموضوع في الفن الاسلامي. فاذا كانت جمالية الفن الاسلامي، جمالية لا تصف ولا تخبر ولا تحدث ولا تتساءل، ولا تقدم انطباعا او عرضا، فانه من الصعب الرجوع الى هذا العمل واستنطاقه الخبر او المشاعر او الانطباع او العلاقة، عن الشجرة والنهر والصباح والظل والغصن في زمن الربيع او في زمن الجفاف!..

هل يعني ذلك، الغاء السؤال؟

بالطبع لا. ذلك اننا في تأملنا الاعمق لاثار الفن الاسلامي، نلاحظ ان الطبيعة شجرا كانت ام ماءً وطيراً وسماءً ونجوماً وجمادا، تكاد تكون العناصر التشكيلية الوحيدة، التي تشكل حروف هذا الفن. وكأن هذا الفن، هو فن الطبيعة بامتياز.

■ **(الى اليمين) جامع القيروان، جزء من المحراب، خزف. لاحظ الزخرفة المتنوعة، والتي تقوم جميعها على استلهام الطبيعة، وبخاصة الاوراق والزهور. وذلك باسلبة هذا الاستلهام بحيث لا يتحول الرسم الى محاكاة للطبيعة** ■

هامش رقم (١)

تبرز الطبيعة، كطرف في صراع الانسان مع الوجود، والطبيعة كموضوع للفن، كعنوان مثير في الدراسات والابحاث الجديدة، الصادرة حديثا في العواصم الغربية الكبرى، والجديد في هذا الموضوع، هو الموقف النقدي، او بالاحرى ادانة القيم الغربية اللاهوتية والايديولوجية السابقة، والقيم التحديثية الجديدة، ادانة قاسية، لأنها تقف وراء تسلط الانسان الغربي، على الطبيعة، وسعيه الدائم الى الغلبة عليها وتطويعها لمزيد من الاستفادة منها: وبالتالي، ادانة قلق علاقة الانسان الاوروبي المعاصر مع الطبيعة.

■ (الى اليسار) بيت الحريم في قصور توب كابي / استانبول يجمع هذا الجدار، الاسلوب التقليدي في استلهام الطبيعة (الاطر)، والاسلوب المتأثر بالاساليب الاوروبية (المزهريات وسلال الفاكهة)، ويستطيع المرء بكل سهولة، التمييز بين الاسلوبين من جهة تماسك الاسلوب الاول وانسجام الزخرفة فيه، وقلق الاسلوب الثاني في الوقت الذي يستطيع فيه ملاحظة اهمية الطبيعة كموضوع استلهام في الفن الاسلامي؛ ■

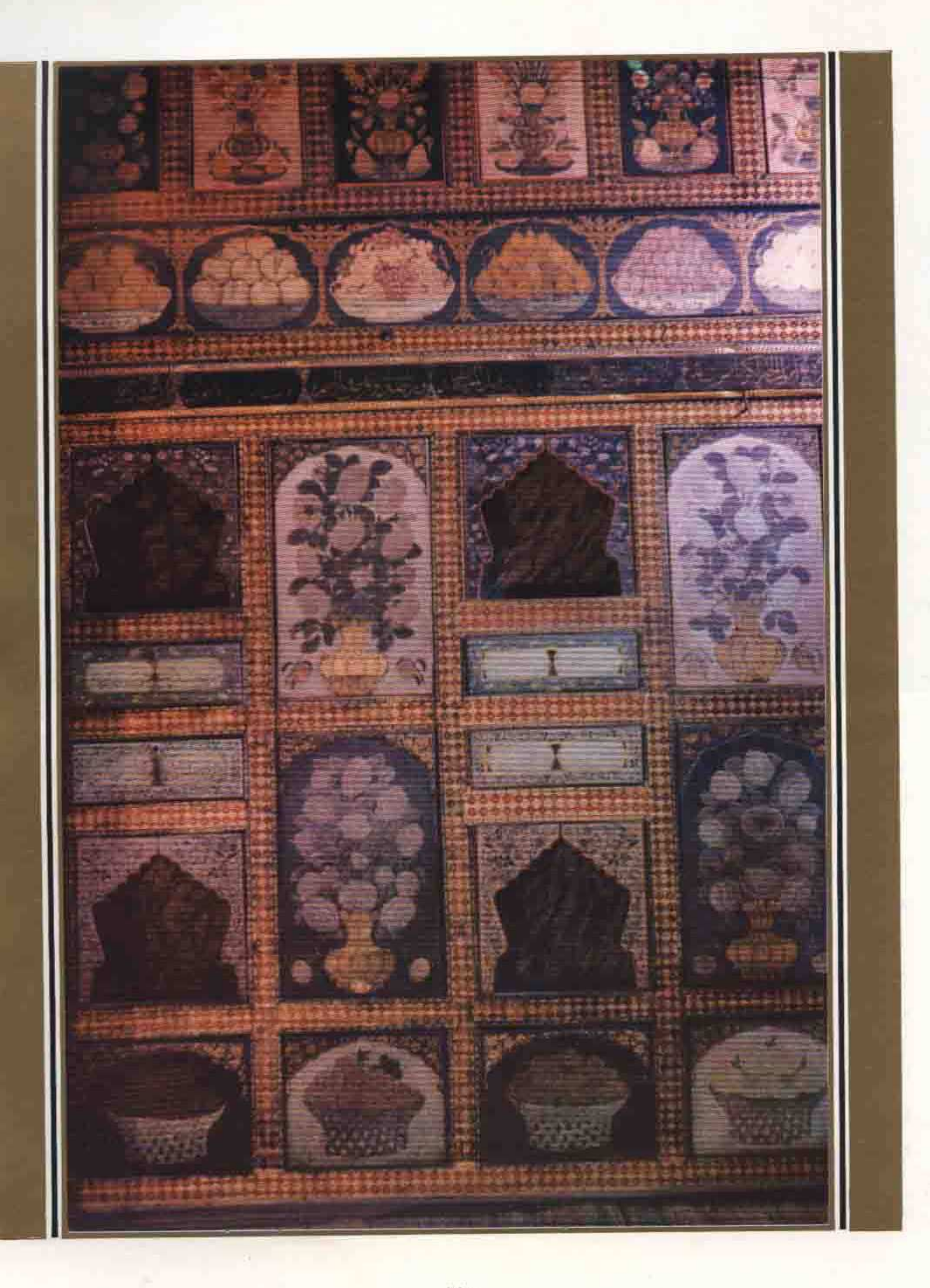
فليس ثمة نوع من انواع النبات او الازهار او الاشجار او الحيوان، الا وهو مرسوم في منمنمة، او يشكل اطارا لزخرفة خط، او هو منقوش في عمارة.. او منسوج في سجادة.. او محفور على معدن.. او موشوم على صحن...

هذا الالتباس بين الغاء الطبيعة كموضوع، وتثبيتها كعناصر تشكيلية بالنسبة للفن الاسلامي، هو العتبة التي يمكن عبرها قراءة العلاقة مع الطبيعة، او العتبة، التي في الوقوف فيها، تصح اقامة المقارنة بين الموقف الفني الغربي، والموقف الفني الشرقي من الطبيعة، ليس كموضوع فني فحسب، بل كطرف او كجزء من الوجود، او بالاحرى كفلسفة وكفهم وجودي شامل ومبدئي.

ربما كان علينا قبل الوقوف امام الفن الاسلامي، وفلسفة جماليته في فهم الطبيعة، من ان نتجاوز بعض العناوين الكبيرة كعنوان الصحراء، والمناخ الصحراوي، الذي يشكل جغرافيا المدى الاوسع في الارض نفسها، التي شهدت ظهور الاسلام، وانتشاره من جهة، والتي ضمت فوقها الاثار الوافرة للفن الاسلامي طوال مئات السنين من جهة ثانية.. ذلك، حتى لا ننطلق في قراءتنا للفن الاسلامي، من منطلقات نفسية او بيئية، او ما درجت عليه التفاسير النقدية الغربية، بحيث يجيء الاهتمام بالطبيعة كتعويض لغيابها، او لاقامة التوازن. فالقصد هنا، ليس تحليل الظواهر، او الدوافع، بل القصد قراءة المواقف والاساليب الفنية، وبالتالي الوقوف امام المفاهيم الجمالية الابداعية، والانطلاق منها لفهم المظاهر والظواهر الاخرى، اجتماعية او بيئية. اذا كان ذلك ممكنا وصحيحا!..

ان ما يشجعنا الى المضي في هذا المنطلق، كون صورة الطبيعة في الفن الاسلامي، ليست صورة واقعية، او هي محاولة لمحاكاة الواقع الطبيعي. صحيح ان الاشجار الكثيرة، التي تملأ معظم مساحات المنمنمات، هي اشجار نستطيع ان نسميها: السرو والحور والجوز واللوز والتين، وما الى ذلك، والزهور التي تملأ مساحات السجاد، او المنقوشة على المعادن، او المرسومة على الخزف، او المطرزة على الثياب، او المحفورة على ابواب وجدران المساجد والبيوت، هي ازهار ذات اسماء: الورد، والزنبق، والقرنفل، والياسمين، وما الى ذلك. حتى اننا نستطيع، ان نجمع كل مرة ومن اي اثر فني اسلامي، سجادة، او صحن خزف، او منمنمة، او صفحة غرة، باقة قد تضم جميع انواع الزهور... وقد نفاجأ في كل مرة نقف لنحصي او لنتابع هذا التنوع، وهذا الغنى، في عناصر الطبيعة من نبات، وحيوان، وجماد، اننا نقف امام غابات او امام جنائن...

مع ذلك، فلسنا ازاء كل هذا، امام الطبيعة، او امام الواقع. بل نحن



■ جزء من جدار، خزف. لاحظ رسم الشجرتين القائم على التماثل، كذلك الزهور واوارقها فيما تشكل الازهار والاوراق في الاطار، وحدات الزخرفة. ومن السهل ايضا، التعرف الى مصادرها في الطبيعة، كزهرة الزنبق، الورد، والاقحوان ■

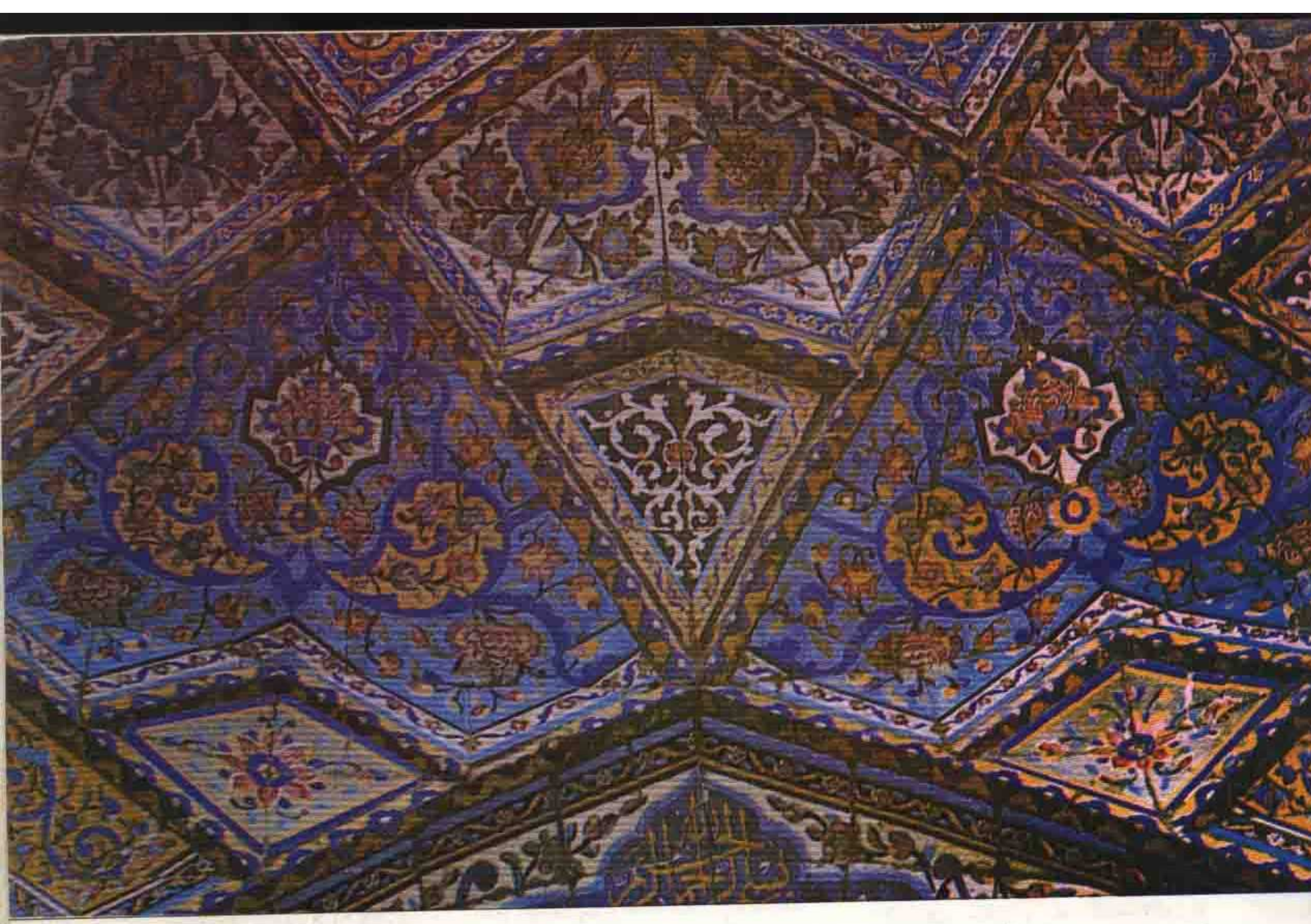


امام مسألة ثانية مختلفة كل الاختلاف، وبعيدة كل البعد.

الطبيعة كلغة

من المبادىء الاولى، في جمالية الفن الاسلامي، هي انه فن لا يقف امام الطبيعة، في غاية نقلها الى العمل الفني كونها جمالا فحسب، وبالغاء او تجاوز الفن الاسلامي لاسلوب المحاكاة، وبالتالي الغاءه لنظرية التماثل والتشابه مع الواقع. تسقط الطبيعة كموضوع. وتسقط معها المشاعر او العلاقة الشعورية، وبالتالي، لا تعود طرفا من الاطراف المستقلة، التي يتكون منها العمل الفني، اذا كان الفنان طرفا والعمل الفني طرفا اخر والموضوع طرفا ثالثا، هكذا لا نعرف ونحن نتأمل منمنمة، اذا كان الوقت صباحا او هو عند المساء.. ولا نعرف، اذا كنا في فصل الصيف او في فصل الشتاء، او نحن في واد يليه جبل، او امام سهل تليه صحراء. هذا الالتباس، في الزمان والمكان، يلغي بدوره منطق التشابه والتماثل، فلا تعود الشجرة التي نتأملها شجرة حور، او سنديان، او الزهرة هي من نوع الزنبق او من زهر الرمان، فليس ثمة ظل، ولا مجرى ماء ولا مسافة فراغ، ولا صخرة هنا وتراب هناك، ولا أفق يحدد البعد والقرب، ولا سماء تحدد الطول والقصر...

اننا اذن، امام صفحة للقراءة، لا



■ جزء من سقف، خشب، لاحظ الزخرفة القائمة على الاسلوب الهندسي، والمملوء بزخرفة تستلهم الزهور، كالورد بشتى انواعه والتي تلتزم بمنطق التماثل ايضا وايضا ■

امام صفحة للتأمل. فالذي نشاهده، رموز واصطلاحات، اكثر مما هو واقع واحداث...

مزيدا من التأمل، يكشف لنا ان الطبيعة في اثار هذا الفن، انما هي نظام في العلاقات. هندسة علاقـــات بين الخطـــوط والمساحات، وتوازن بين الالوان والفراغات، ومزيدا من التأمل، نجد ان هذه الطبيعة فلسفة في التجريد والمنطق الرياضي، وتقنية في الرسم والتلوين والتنظيم والحساب.

لنعد مرة جديدة الى انواع هذه الزهور، او هذه الاشجار.. صحيح ان الشكل يوحي ان ثمة زهرة شبيهة بزهرة الزنبق، في الحقل او في الجنينة، لكننا اذا تأملنا هذه الزهرة، وهي مرسومة على صحن من الخزف، او في سجادة، نجد انها مجموعة من العلاقات الهندسية الصارمة والمغلقة... كذلك، شجرة السرو او شجرة اللوز. فنحن لسنا امام شجرة، بل امام رسم لشكل شجرة تكوّنه عناصر شكلية هندسية من حيث بنيتها!.. قائمة على خطوط من منحنيات ومستقيمات تشكل في النهاية وحدة هندسية قابلة للتكرار والتوالد ضمن مساحات هندسية ايضا!.. فنحن امام دوائر

المقدس في الفن

الجميع، جميع الفنانين في الغرب والشرق، في القديم والحديث، يردد ان الطبيعة هي المعلم الاول، هو قول، لا يزال يتردد منذ اليونان القديمة ايضا!.. واذا كان اطلاق صفة المعلم على الطبيعة، لم يختلف في شأنه الفنانون، حتى اولئك الذين لم يرسموا الطبيعة، الا ان كيفية النظر الى الطبيعة، او كيفية الاصغاء للمعلم، من الامور الجوهرية، التي قام عليها الخلاف الفني، او لنقل الخلاف الجمالي بين فن الشرق وفن الغرب، وبين الفن الحديث، وفن النهضة.

الخلاف او التمايز هو حول: **«كيف ترى» لا عن «ماذا ترى»**؟ واذا وقفنا بانتباه امام الاسلوب الفني، او امام الصيغ الفنية، التي تم عبرها نقل الطبيعة الى العمل الفني، في كل من فن الشرق الاقصى، والفن الاسلامي، والفن الاوروبي ــ اليوناني، ينكشف لنا ومثلثات ومربعات ومستطيلات، ثم نحن امام علاقات معقدة تتداخل فيها الدوائر مع المربعات، فاذا نحن امام مخمسات ومثمنات، ثم يكشف لنا التأمل انذاك امام صفحات، تضم نظما رياضية معقدة.

فالمساحات، سرعان ما تنقسم الى قسمين هما اليمين والشمال، والفوق والتحت.. نقطة وسط، واطراف تتماثل فيما بينها مرة، ثم تتقاطع او تتجاور او تتلاقى.. ثم ينكشف امامنا نظام اخر، فاذا الانفراج والانغلاق يتمان بحسبان، واذا القبض والبسط، واذا الفراغ والامتلاء، واذا البياض والسواد تتم ايضا بحسبان... فالكل يمضي بنظام وبمنطق هذا النظام، الى كماله او قدره... فأين اصبحت الطبيعة وكيف يمكن فهم العلاقة معها؟؟





■ جزء من جدار، خزف (فوق). أزنيك / تركيا، النصف الثاني من القرن ١٦؛ وتفصيل في اطار الجدار، خزف (تحت) مأخوذ من المكان نفسه، وفي الفترة الزمنية نفسها.

لاحظ كيفية اسلبة الاوراق المسننة والاغصان المزهرة، وكيفية جمعها في نظامية هندسية دائرية متداخلة (فوق)؛ وتشكيلها لوحدات زخرفية هندسية متماثلة ومتكررة (تحت)

هذا الخلاف الجمالي، وبالتالي، الموقف الانساني من الطبيعة كرؤية او كرؤيا.

في لغة النقد الفني، المشكلة تعرف تحت عنوان «نظرية المنظور»، اي كيفية نقل الواقع الطبيعي الى العمل الفني، فاذا قام الفن اليوناني، وفن عصر النهضة الاوروبي، على نقل الواقع الطبيعي بكل ابعاده وظلاله، بحيث يتطابق المرسوم مع الواقع تطابقا كاملا، فان فنون الصين القديمة، قامت على اعادة تنظيم هذا الواقع وترتيبه من جديد، ليلبس ثوبا اخر، يتمايز فيه عن ثوبه الاول. الا اننا امام الاساليب والصيغ الفنية الاسلامية، نرى ثمة الغاء كاملا لفكرة المحاكاة او الايهام، حيث تتحول الطبيعة او الواقع الطبيعي، الى مجموعة من النظم الرياضية والهندسية، اي اننا نبقى امام الطبيعة في اللوحة الغربية، او في اللوحة الصينية، امام الواقع سواء أكان هذا الواقع المرسوم يقوم على خداع العين وايهامها بان ما تراه هو الواقع ام اقناعها بان ما تراه هو البديل الاجمل والاصدق؟؟ في حين يختلف الموضوع كليا امام الطبيعة في الفن الاسلامي. فنحن ازاء العمل الفني، لا نقف، لا امام واقع مرسوم، ولا امام واقع متخيل، بل فليس ثمة واقع هنا، بل نحن امام تجريد!..



■ جزء من جدار، خزف ازنيك / تركيا، النصف الثاني من القرن ١٦م؛ لاحظ كيفية اسلبة ازهار الزنبق، القرنفل، والخشخاش القائمة على النظامية الهندسية الدقيقة في تماثلها، توازنها، وتقابلها ■

المقدس
في الطبيعة وفي الانسان

لقد خرج النقاد، من اختلاف «المنظور» بين اللوحة الصينية والاسلامية والغربية القديمة والحديثة، بان سبب الاختلاف فلسفي، ينحدر من الموقف الحضاري من الطبيعة اساسا. فاتساع المنظر



الطبيعي، يملأ فضاء اللوحة الصينية، فيكون في الوقت نفسه الافق والسماء والارض، ما هو الا الاشارة الى تقديس الصيني للطبيعة اصلا. **فقدسية الطبيعة في الفكر الصيني الديني القديم، جعلت عين الفنان ترى الطبيعة هي الهالة التي تحيط بالكون باسره، فهو، عندما ينظر الى الشجرة، او الى الغابة، او الى الطير، لا يرى الصورة الظاهرة فحسب، بل يرى الصورة الباطنة وبالتالي، فانه عندما يرسمها، انما يرسم المعنى والصورة معا. فالطبيعة في العمل الفني رمز للمقدس.**

لم تحمل الطبيعة صفة المقدس، ولم تشر اللوحات الغربية الى مثل هذه الصفات بالنسبة الى الطبيعة. لقد حمل الانسان مثل هذه الصفة. او بالاحرى، لقد قيل واشير مرارا في الفكر الغربي الفلسفي والفني الى ان الفنان هو القادر، او هو المهيأ ليحمل الصفات القدسية. ذلك ان الابداع، بشكل عام هو من الصفات الالهية.

من هنا، فان الطبيعة في فن الغرب، هي الانسان، وهي بالتحديد الانسان الفنان. هكذا فان الطبيعة سواء أكانت مرسومة كما هي في الواقع، أم انها كانت توحي، او تختلف عن الواقع، انما هي لتشهد للانسان وللانسان الفنان الذي رسمها، انها تحكي في دقتها او في تعبيريتها، في مباشرتها او في ايهامها، عن مقدرة الفنان وعن ذوقه، وعن مشاعره، وعن افكاره، وعن مزاجه، انها بالتالي، الطرف او الاخر المختلف، يقف الانسان امامها لتظهر الفروق والاختلافات، او لتتضح الصفات المفارقة. وبالتالي، لكي يبرز انتصار الانسان، او قدسيته.(٢)





■ **صحنا خزف، ازنيك / تركيا، القرن ١٧ م. لاحظ كيف شكلت دائرة الصحن الداخلية وحدة زخرفية قابلة للتكرار، فيما تألف اطار الصحن الدائري من تكرار وحدتين زخرفيتين.. والدائرتان تستلهمان عالم الزهور (فوق)، بينما تمت اسلبة طائر الطاووس (تحت)، وكأنه جزء لا يتجزأ من عالم النبات، او اوراق الازهار. في الوقت الذي يمكن فيه قراءة اطار الصحن، كأسلبة للغيوم، وبالتالي يتحول الصحن بكامله الى ارض مزهرة، وسماء غائمة** ■

لم يلغ الفن الحديث الطبيعة كموضوع للوحة، هو الغى محاكاتها، وبالتالي، الغى خصوصيتها. المهم وحده في الفن الحديث هو الفنان، وبكلام اعمق، هو الانسان في المطلق، القابع في ذات الفنان، فشهرة اشجار فان غوغ او شهرة ازهار سيزان، تعود الى عصبية ومزاجية فان غوغ المجنونة، والحادة في صفائها او نفاذها، والى شفافية وذوق سيزان المتألق. ليست الطبيعة هنا موضوعا، بل هي قناع او وسيلة او حجة او لغة تحمل معاني وافكار ومشاعر الفنان الانسان!.. لذلك هي تتغير وتتبدل من لوحة الى لوحة، ومن رسم الى رسم، لانها خاضعة باستمرار لليد التي ترسمها، تلك اليد، التي تخضع بدورها لخفقات قلب متقلب ومتسائل وقلق.

المقدس في الفن الاسلامي

المقدس في الفن الاسلامي، ليس الطبيعة بمناظرها، وليس الانسان الفنان بقدراته، بل المقدس هو المبدأ، المقدس هو السنن والقوانين والنظم، التي تحكم الكون وما وراء الكون.. وبالتالي، فان المقدس هو وحده الحق المبدع الوحيد المصور الوحيد.

لقد كان الوقوف امام الطبيعة في الفن الاسلامي، وقوفا امام الشهادة. او الوقوف امام المرآة، التي تعكس صور الحق. فهي وقفة توحيدية، تعود لتقرأ صورة الغيب، انطلاقا من صور الوجود.. فليس العالم فضاء ووجودا وطبيعة، الا الشهادة الكبرى للغيب الازلي الابدي، فالوجود كما يشير القرآن الكريم، ما هو الا ساجدا يسبّح..

ليس الفنان في الفن الاسلامي، ليعبر، بل ليشهد كذلك. هكذا لا تعود الشجرة، لا رمزا ولا واقعا بل مبدأ.. هي مجلى، وهي هنا تتساوى مع الفنان الواقف ازاءها ايضا، فهو كمثل الشجرة، وكمثل الطير وكمثل الكواكب، صفحة من صفحات هذه المرآة الكبرى التي تعكس وجه الحق. فليس في الوجود الا هو...(٣)

هكذا كان الغزالي يحذر من الوقوف طويلا امام الصورة الظاهرة. فهي على حد تعبيره، تستوقف الصبيان والبهائم، فالمقصود هو الصورة الباطنة، التي لا بد من ان تقود المتأمل الى القدرة الخفية، والتي هي بنظر الغزالي كامنة في الجميل الذي هو الله وحده.

وهذا ايضا ما يشير اليه النابلسي الصوفي عندما يقول: **«ان المريد الصادق، كلما سمع صوتا من اصوات الطيور او الرعود او غيرها، او شم رائحة عطرة، او اي ضياء برق او غيره، ويحضر عند ادراك ذلك فلا يغفل عنه،**

هامش رقم (٢)

يشير المؤرخ والفيلسوف المعاصر «كافين رايلي» في كتابه المثير، «الغرب والعالم»: «ان مشكلاتنا البيئية بعيدة الغور. واذا كان جيلنا قد اكتشف ازمة البيئة عام ١٩٧٠، فان اسبابها ترجع الى الثورة الصناعية الغربية في القرون القليلة الماضية على الاقل. وبيت القصيد هنا، هو ان الثورة الصناعية نفسها، وتبدل علاقة الانسان مع الطبيعة، التي تسببت فيه، ذات جذور سابقة في الفكر والممارسة في الغرب». **ويتوقف «كافين رايلي» اما موروثين غربيين، على علاقة بمشكلات البيئة، هما الموروث الديني الغربي، او اليهودي ـــ المسيحي، وتطور العلم.** «فالمسيحية والعلم الحديث هما المعلمان الكبيران في الثقافة الغربية». **ويعود «كافين رايلي» الى ما طرحه المؤرخ المشهور «ارنولد توينبي» الى ان** «بعض امراض عالم اليوم الكبرى، مثل السفه في استهلاك كنوز الطبيعة التي لا تعوض، وتلويث ما لم يتبدد منها، انما يرجع في خاتمة المطاف الى سبب ديني». **ذلك ان توحيد التوراة العبرانية، كان نهيا عن الاشكال القديمة لعبادة الطبيعة، وان التسليم بالتوحيد في الثقافة اليهودية المسيحية، كان بمثابة تحول عن عبادة الانسان للطبيعة، الى تسخيره واستغلاله لها. ويتوقف «كافين» كما توقف «توينبي» امام ايات سفر التكوين كدليل ساطع على الموقف المتسلط على الطبيعة:** «وباركهم الله وقال لهم: اثمروا واكثروا واملأوا الارض واخضعوها، وتسلطوا على سمك البحر وعلى طير السماء وعلى كل حيوان يدب على الارض».

هامش رقم (٣)

يدو موقف المساواة مع الطبيعة موقفا غريبا في الفهم الغربي بل متاقضا في كليته. يشير الى ذلك الفيلسوف المعاصر «كافين رايلي» في كتابه «الغرب والعالم» فيقول:

«فنحن مقتنعون تماما، بان العشب او القمر او المنضدة الخشبية، مختلفة



١٩٢

192

بحيث ينكشف ذلك الشيء على ما هو عليه، فيرى ان ذلك، تجل من تجليات الحق تعالى عليه، ثم يرى، ان ذلك الانكشاف تجل ايضا من تجليات الحق».

الطبيعة والعمارة الاسلامية

وقفت الطبيعة في العمارة الاسلامية، وقفة المحاور والملهم في ان معا.. فمنذ نشوء هذه العمارة، ومع ازدهارها وانتشارها وتألقها، لم تصارع او تتحدى، او تتناقض مع الطبيعة، بل هي على عكس ذلك تماما، نراها تحسب اول ما تحسب حضور الشمس نورها وحرها، وحضور الرياح، تقلبها جفافها ورطوبتها، وحضور الصحراء، امتدادها وسرابها، وحضور الماء والشجر والطير، وحضور الفضاء نجما وقمرا، وحضور الجهات اتجاه الشروق واتجاه الغروب، واتجاه القبلة واتجاه الشمال.

وفي استلهامها للعمارة السابقة لها، اخذت العمارة الاسلامية ما كانت نتيجة العلاقة الحميمة والمسالمة مع الطبيعة، فاغمضت العين عن كل شاهد قوة، او شاهد انتصار او شاهد تحد، سواء أكان ذلك بيزنطيا ام رومانيا هيلينيا، ام اشوريا بابليا، او مصريا فرعونيا.

لم يكن القصد اعلان انتصار الانسان، بل اعلان انتصار الكلمة.. والكلمة النازلة من السماء، الشاهدة لانتصار الكل في الواحد. انتصار التوحيد..

ان قراءة فلسفية جمالية لهندسة قبة الصخرة، او للجامع الاموي، اولى اثار العمارة الاسلامية توحي، بان الهاجس المعماري والهاجس الفني، **كان معقودا حول علاقة الاطراف بالمركز، او علاقة المحيط بنقطة الوسط، كيف يدور الجميع حول النقطة الواحدة، وكيف يشع الواحد ويتجلى في الكل؟؟ كما هي الحال في قبة الصخرة، وكيف جاء الاعلان عن الانتصار في الجامع الاموي بالبهجة التي تنقلها العين الى القلب!.. وليس بالرهبة التي سعى اليها معبد جوبتير، الذي سبق ان انتصب على مساحة الارض نفسها، التي يقوم عليها الان الجامع الكبير...**

كذلك، لم يبتعد جامع ابن طولون كثيرا عن اهرامات مصر الفرعونية، هو على مسافة قرب، لكنه ابتعد كثيرا عندما راح يسعى من خلال نظامية هندسته، الى استنطاق هذا النظام الهندسي الخفي، راحة وسلاما وطمأنينة، تنسل من تلاقي وتماثل اعمدته المتوازية والمتناظرة، الى الروح.. لم يكن القصد، اسر الانسان وادهاشه، ليعلن اعترافه، بل كان القصد تحريره وابهاجه فيقوم القلب بالشهادة.

هكذا، تردد عتبات جامع قرطبة وقصر الحمراء في الاندلس، ان لا عنا الى درجة يصعب معها ان نتخيل، كيف يمكن للناس ان يفكروا على نحو اخر. ومع هذا، تبقى حقيقة، اننا في العالم الغربي، نفرق بين الناس والاشياء وبين الانسان والطبيعة، وبين انفسنا والاشياء المحيطة بنا، بشكل يفوق في حدته التفرقة التي قام بها اي امرىء من قبل.

ويبدو كأن جلودنا قد ازدادت صلابة في مائتي السنة الاخيرة، وهذا لم يحدث لجلودنا بطبيعة الحال، لكننا طورنا وعيا بانفسنا، بوصفنا افرادا منفصلين، نعمل على عالم مملوء بالاشياء، وهو وعي لم يظهر الا مؤخرا للغاية». يضيف «كافين»: «ولعل العلم الحديث، اكثر من اي شيء اخر، هو الذي عمل على فصل اجسادنا عن الطبيعة».

■ *(الى اليمين) مشكاة، زجاج ملون ومخطط. مصر، النصف الاول من القرن ١٤ م. متحف بوسطن / الولايات المتحدة الاميركية؛ لاحظ الاسلوب الذي توزعت فيه زخارف وخطوط المصباح. ففي حين احتلت خطوط آية النور، وتوقيع صاحب المصبا- وصانعه القسم الاعلى من المشكا (العنق)، رسمت المزهرية ، يتناسب مع بطن بق الاسلوب نفسه ...لها؛ وهكذا يتبين لنا كيف تحولت الطبيعة نفسها الى نظم واساليب هندسية تتوافق والمنطق الهندسي الذي تقوم عليه الزخرفة في الفن الاسلامي. ارتفاع المشكاة ٢٧,٥ سم، واقصى قطرها ١٨ سم* ■



نسيج من الصوف، تركيا او مصر، القرن ١٦ م . متحف الفن الاسلامي / القاهرة. لاحظ الاسلوب الذي رسمت به زهرة الزنبق، والتي تحولت الى وحدة زخرفية في نظام هندسي. واما الدوائر الثلاثية المتقابلة والمتداخلة، فلقد مرت معنا في نماذج من القماش والخزف السوري والتركي، مما يؤكد وحدة الاسلوب والمنهج المتجلي في انتاج الفن الاسلامي، بمداه الجغرافي الواسع ■

■ في الاصطلاح الشعبي، او السائد، يسمى وسط السجادة بالبحرة، او الجنينة. واذا تأملنا هذا الاصطلاح، يتبين لنا كم هي العلاقة عميقة بين فن السجاد والطبيعة، واذا اعتبرنا ان الجنينة هي تصغير لغوي للجنة، فان الوصف القرآني للجنة يعيدنا بقوة هو الاخر، الى الوقوف مرة جديدة امام الطبيعة بكليتها، من طير وحيوان ونبات واشجار.

وفي الاصطلاح ايضا، ان ثمة سجادا يسمى شجرة الجنة. وهي السجادة التي يضم وسطها رسما لشجرة مملوءة بالازهار والطيور على انواعها، وكثيرا ما توقفت القرأة الرمزية للسجادة، عند الجمع بين الطبيعة والجنة. فأطر السجادة كثيرا ما قرنت كمجموعة من الوديان (بالمعنى الصوفي)، لا بد للسالك ان يقطعها للوصول الى الداخل.. او الجنة!

(في الوسط) سجادة «بلوش» / افغانستان، القرن ١٩ م. لاحظ اسلبة الحيوانات الاليفة على انواعها، وكذلك الاسلوب المميز في رسم الشكل الانساني ■ (فوق) سجادة صلاة «كورودوس» / تركيا، القرن ١٨ م. لاحظ اسلبة الازهار في الاطار العريض، كما في جانبي رأس المحراب ■ (تحت) جزء من سجادة «تبريز» / ايران، القرن ١٧ م. لاحظ التنوع في استلهام اشكال وانواع الزهور والاوراق سواء في الوسط، او في الاطر ■

غالب الا الله فيما راحت تلك التخطيطات والنقوش تنقل ما سبق وان حدث خفية في عروق ومسام الازهار والاغصان، من تلاق وافتراق، وكأن النسغ المحيي في الجذور، انتقل الى مسام الاحجار، فازهر وبرعم واورق واثمر...

الطبيعة والعمارة الغربية

ان الشهادة التي تدلي بها العمارة الغربية، في عصر نهضتها، او في عصرها الحديث، وعصر ثورتها









■ نسيج قفطان (فوق)، تركيا، القرن ١٥ او ١٦ م. لاحظ اسلبة الاوراق والازهار، والتي تشبه تماما الاسلوب نفسه الذي تحقق في الخزف (راجع النماذج الخزفية ص ١٨٨/١٨٩) ■ ونسيج لثوب صبي (تحت). تركيا، القرن ١٦ . ويلاحظ ان الاسلوب الذي اتبع في زخرفته، هو نفسه الذي اتبع في السجاد والخزف ■ (الى اليسار) جزء من بساط، معقود في شمال غرب ايران، اواخر القرن ١٨ م. يبلغ طوله كاملا ٨،٨٠ م وعرضه ٢،٨٩ م؛ يسمى هذا البساط «بساط حديقة». وهو يبرز بدقة براعة الاسلوب المميز في استلهام الطبيعة، وبخاصة انواع الزهور والنباتات والاوراق، وتوظيفها ضمن النظم والقوانين الهندسية المطلقة. المتحف الاسلامي في برلين ـ المانيا الغربية ■



الصناعية الكبرى، شهادة مناقضة، فالسعي الى الغلبة على الطبيعة، والسيطرة عليها وتطويعها وتغييرها وتفكيكها واعادة ترتيبها، سعي واضح منذ البداية وسعي مشكور، فليست الابراج والقلاع وناطحات السحاب، على الرغم من اختلاف مضامينها من عصر الى عصر، ومن فلسفة جمالية الى فلسفة اخرى، الا عناوين تكرر بشكل او باخر، اعلان انتصار الانسان على الطبيعة، وشرعية هذا الانتصار، او شرعية هذا الصراع او هذه الحرب.(٤).

هكذا يمكننا الانطلاق من هذا الخلاف في الموقف من الطبيعة لقراءة الخلاف الجمالي والابداعي في الفن نفسه. الطبيعة ازاء الانسان، والطبيعة مع الانسان، الطبيعة كضد، كمختلف، كطرف، والطبيعة كصديق، كملهم، كجزء. الطبيعة كموضوع صراع، والطبيعة كموضوع حوار. الطبيعة ككنز ثروة وقوة، والطبيعة ككتاب حكمة.

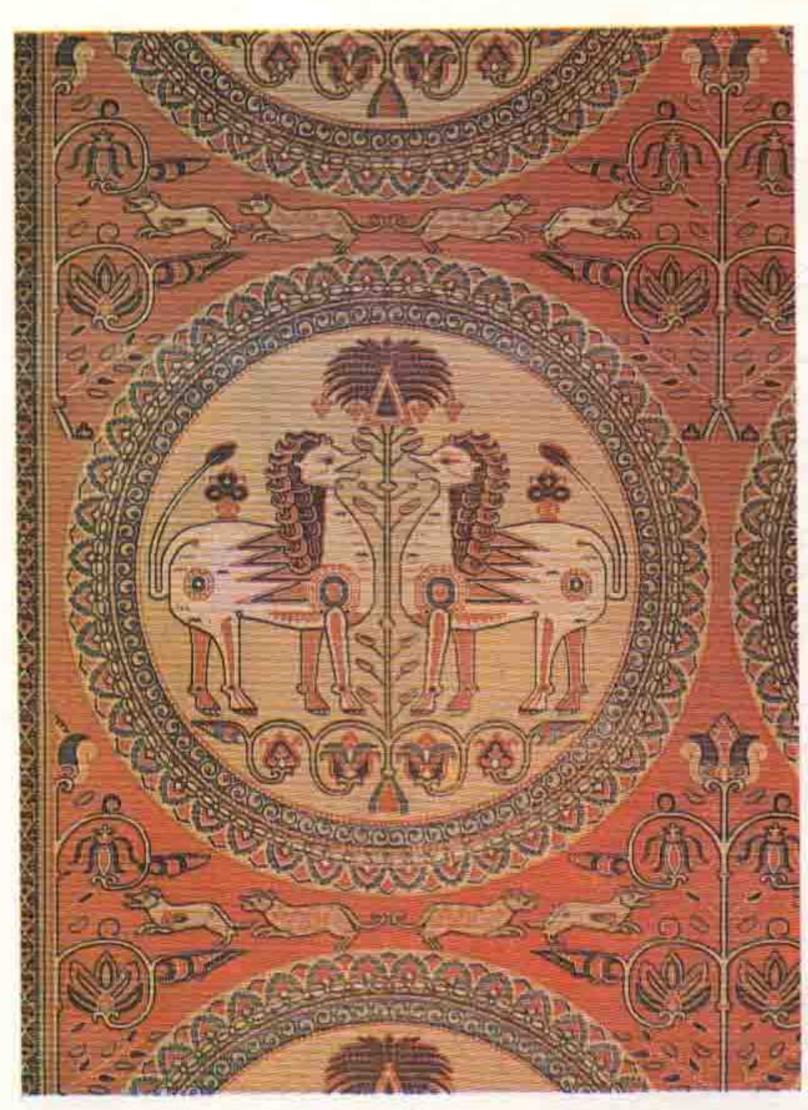
لقد انعكس هذا الخلاف في الموقف من الطبيعة، في الخلاف القائم في هدفية الفن وفي معناه. فالصراع مع الطبيعة، والسعي الدائم الى الغلبة، والسيطرة عليها، تجلت في استقلالية الفن وانفصاله عن الطبيعة وتمايزه وفرادته.. فما هو الا الشهادة على قدرة الانسان وانتصاره، او فرادته ككائن مستقل ومتمايز في الكون. هكذا، ومنذ البداية، سعى العمل الفني الى الاستقلال، والى التمايز

هامش رقم (٤)

يرى الباحث الالماني المعاصر «اردمونه هللر» ان موت الطبيعة انما جاء كضحية الثورة الصناعية، وكضحية العلم والتقنية الحديثين، وكضحية الصراع على السلطة، وكضحية القيم الغربية في التمدن والتقدم الحضاري.

يشير في هذا الصدد: «ذهبت غابات اوروبا، ضحية صراع الاساطيل الحربية والتجارية الانكليزية والاسبانية والهولندية، على السيادة في البحار والمستعمرات، ففي عام ١٧٧٣، نقلت السفن الانكليزية ما يزيد على نصف مليون قدم مكعب من خشب «الموجنة» من جامايكا وحدها الى انكلترا.. وتكفي الاشارة، الى ان القوة البحرية لاساطيل ثلاث وعشرين دولة اوروبية (حوالى عام ١٨٠٠) تتألف ما مجموعه ٢٤٦٤ سفينة، وبهذا، تطلب بناء الاسطول البحري الاوروبي على مدى قرن واحد، اقتطاع كمية من الاشجار المنتقاة من غابات هذا الجزء من العالم، تعادل ما يزيد على ستة ملايين طن من خشب العمارة والبناء».

يضيف «هللر» كاستنتاج اخير: «لقد اوهم المعاصرون، واوحى لهم، بان موت الغابة، ليس بالامر الحيوي الذي يهدد المعيشة، وانما هو عطل فني فحسب، ينبغي اصلاحه، هذا الخطأ وحده، هو جزء حساس من الكارثة عينها، لانه اغمض اعيننا عن الواقع، واعمى قلوبنا، وما عمى القلوب الا نوع من عمى البصيرة!.. **انا جميعا، وقد بهرنا بريق التمدن خلال الجيلين او الاجيال الثلاثة الاخيرة، حتى اصبحنا عاجزين عن استيعاب الواقع المباشر المحسوس استيعابا كاملا، والاعتبار به»**.

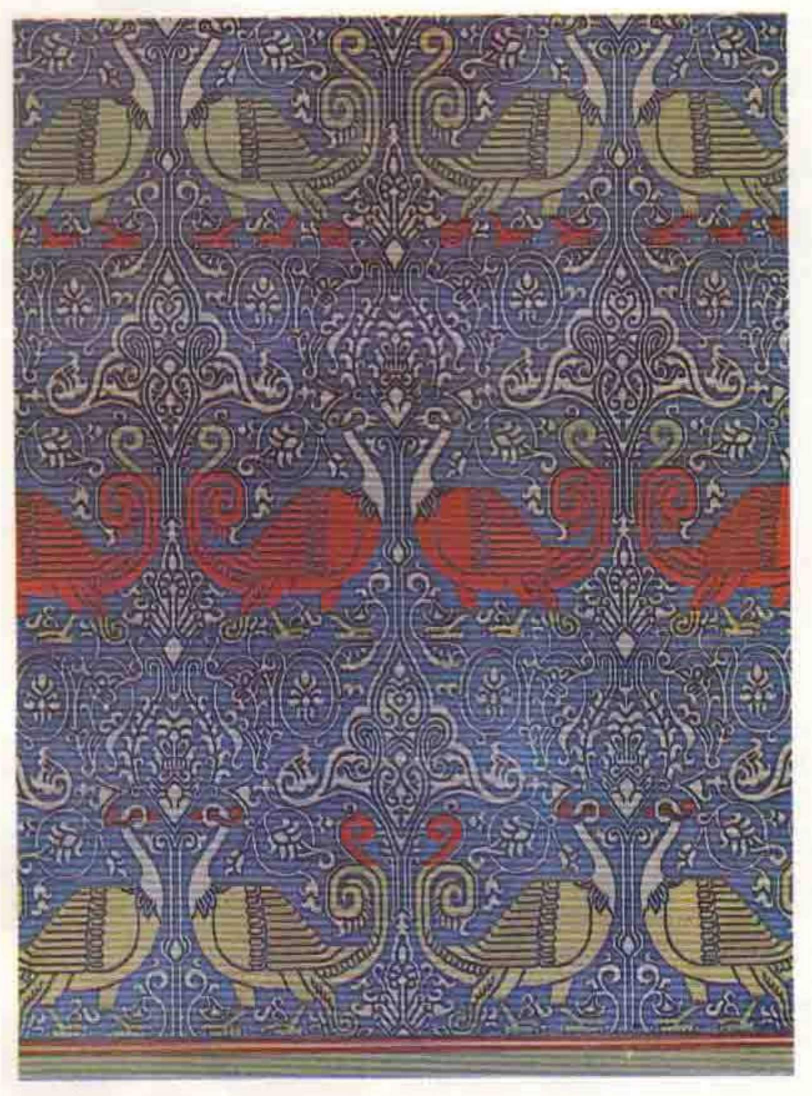


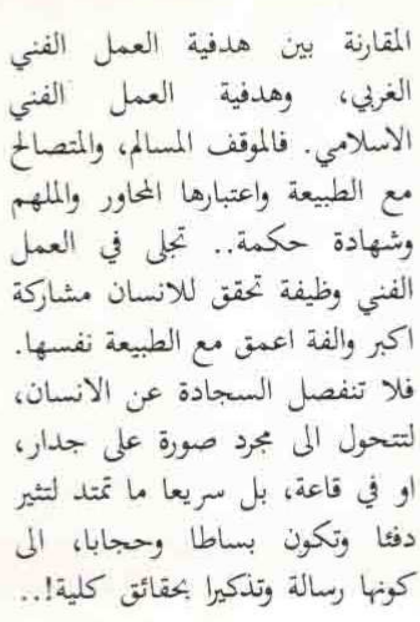
■ تبين لنا هذه الرسوم، لزخرفة انسجة تعود الى القرن ١٢ م (الى اليمين)، والقرن ١٤ م (الى اليسار)، والتي حققها المستشرق بريس دافين في القرن ١٩ م. الاساليب الدقيقة في رسم العناصر الطبيعية، وتحويلها الى عناصر مجردة وهندسية وزخرفية. تبقى محافظة على النظم الهندسية التي تتضمنها الطبيعة نفسها ■

والتفرد بدوره..

ولا يزال حتى في منعطفه الحديث، يسعى الى مثل هذا الاستقلال. فثمة مسافة تفصل بين الانسان والعمل الفني، مسافة تحول دون اندراج هذا العمل او انضمامه، او انصهاره مع العالم المحيط بالانسان، بل هو لا يزال مصرا على استقلال كلمته وحضوره وادعائه بقيامه بذاته.

يتضح هذا الاستقلال، او تتضح مسافة البعد هذه، حين نقيم





المقارنة بين هدفية العمل الفني الغربي، وهدفية العمل الفني الاسلامي. فالموقف المسالم، والمتصالح مع الطبيعة واعتبارها المحاور والملهم وشهادة حكمة.. تجلى في العمل الفني وظيفة تحقق للانسان مشاركة اكبر والفة اعمق مع الطبيعة نفسها. فلا تنفصل السجادة عن الانسان، لتتحول الى مجرد صورة على جدار، او في قاعة، بل سريعا ما تمتد لتثير دفئا وتكون بساطا وحجابا، الى كونها رسالة وتذكيرا بحقائق كلية!..

■ خمار مطرز (في الوسط)، توب كابي / استانبول، تركيا. القرن ١٩ م؛ لاحظ كيف اتبع اسلوب التطريز، الاساليب نفسها التي اتبعت في فن السجاد والخزف. اي حصر الاشكال في نظام هندسي متتابع او متكرر ■

■ (فوق/ الى اليمين) جزء من سقف القاعة الشامية / متحف دمشق، سوريا. خشب ملون؛ لاحظ كيف اجتمعت الزخرفة الهندسية المحضة، مع الزخرفة القائمة على استلهام الطبيعة، من زهور واوراق. دون ان يحصل اختلاف او تناقض او تنافر ■ حفر على الحجر، جزء من جدار (الى اليسار). متحف دمشق / سوريا، القرن ٨ م. يؤكد هذا الحفر على الاستلهام المبكر للفن الاسلامي، للطبيعة واسلبة هذا الاستلهام في رؤية هندسية نظامية محكمة ■



وسريعا ما يصير الابريق او الصحن او الطاولة المكفت والمنقوش والمحفور والمزخرف، وعاء لماء او لطعام، او لمائدة لتسد جوعا وتروي عطشا، في الوقت الذي تحمل فيه البهجة للعين، والفلسفة للعقل، والسلام للروح.

ان استقلالية العمل الفني الغربي، تعكس بجلاء سعي الفلسفة الغربية الدائم الى تحقيق استقلال الانسان. استقلاله عن الطبيعة، وعن الانسان البعيد عنه، وعن الانسان القريب منه. وبالتالي، سيادته على العالم المحيط به. وهكذا، فلا بد لنا لتذوق العمل الفني الغربي انطلاقا من هذه المفاهيم، من ملاحظة هذا الاستقلال والمضي معه في منطقه ونظام هذا المنطق. فكلما حقق هذا العمل عالما خاصا به، ولغة خاصة به، وعلاقات خاصة، وكلما كان هذا العالم وهذه اللغة وهذه العلاقات متوازنة ومتآلفة، كان العمل الفني ناجحا او محققا للفنية والابداعية.



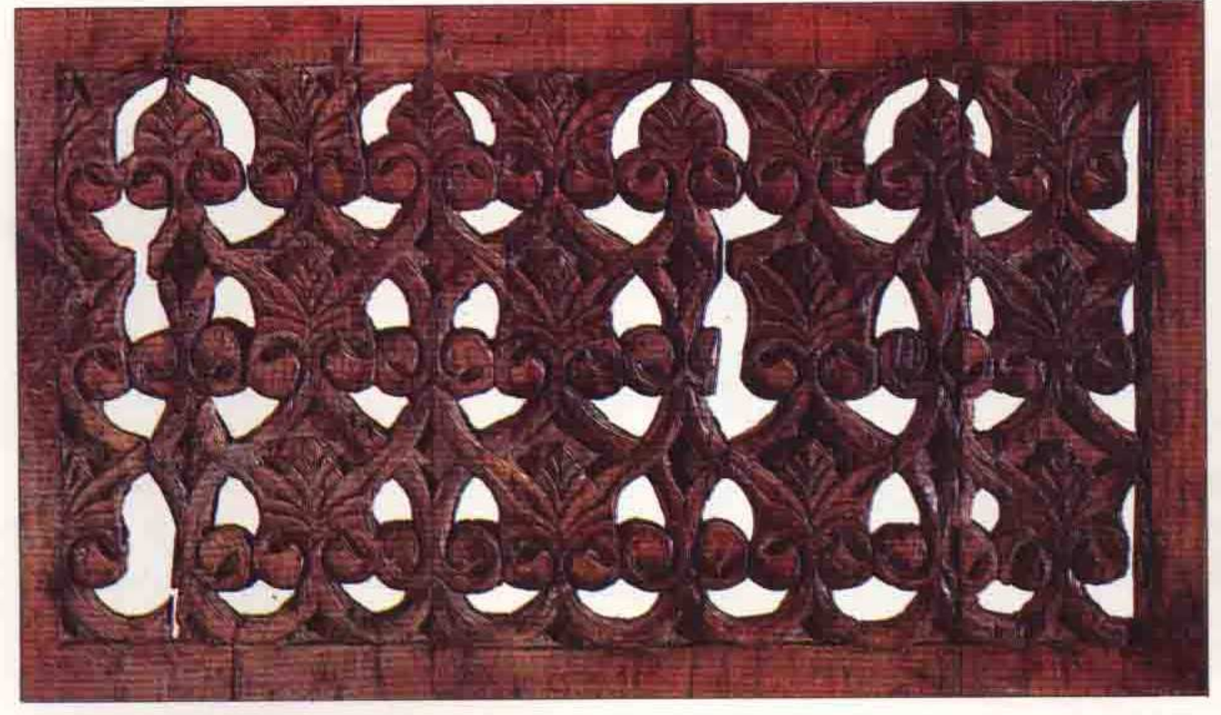
الوحدة مع الطبيعة

■ (تحت/ الى اليمين) صندوق خشب مطعم بالعاج الابيض والملون. شمال الهند، النصف الاول من القرن ١٧ م. ارتفاع ١٧,٣ سم. متحف الفن الاسلامي / الكويت؛ لاحظ تشابه الاسلوب في رسم الزهور والحيوانات مع الاسلوب المتبع في فن السجاد، والخزف ■ (الى اليسار) جزء من حاجز خشبي محفور، يبلغ عرضه (اي الجزء) ٥٢ سم. مصر، القرن ١٣ م. لاحظ الاسلوب التجريدي في استلهام اشكال الطبيعة وهندسيتها - متحف الفن الاسلامي / الكويت ■



في حين نقف ازاء العمل الفني الشرقي والاسلامي بالتحديد، عكس هذا الموقف. ذلك ان هذا العمل في الوقت الذي يحقق فيه استقلاله الفني، تتحقق وظيفته التي تصل الانسان بالانسان، والانسان








■ قدر نحاس مكفت بالفضة والذهب. مصر، النصف الاول من القرن ١٤ م. ارتفاع ٢٢,٧ سم، قطر ٥٤ سم. المتحف البريطاني/ لندن؛ كما في فن السجاد، الخزف، والنسيج. يتبين لنا ان استلهام الطبيعة في الفن الاسلامي استلهام موحد من حيث المنهج النظري والتطبيقي. فالزهور واوراقها تتحول هنا الى وحدات هندسية او منتظمة، تشكل في تكرارها الزخرفة الشاملة. كما لا بد من الاشارة، الى وحدة المنهج والاسلوب في توزيع الزخرفة وتقسيماتها بين عنق المشكاة (راجع ص ١٩٢) والجسم الخارجي للقدر (لاحظ استقلال زخرفة داخل القدر، عن كونها انعكاسا معدنيا لحفر زخرفة الخارج) ■

بالطبيعة. اي في الوقت الذي تكتمل فيه فنيته تكتمل مشاركته كجزء لا يتجزأ من عناصر الوجود. ان استقلاله كعمل فني، هو انضمامه كعنصر فاعل في النظام الطبيعي القائم، والذي يشكل فيه الانسان نفسه عنصرا او جزءا مساويا لبقية العناصر والاجزاء. ليس ثمة مسافة فصل، او مسافة بعد بين الانسان والعمل الفني، بل على العكس، فالعمل الفني نفسه، هو مسافة وصل او مسافة قرب بين الانسان والعالم. ذلك، ان العمل الفني ايضا هو شاهد على وحدة الوجود التي يشهد لها الانسان بدوره..

في فصله الذي يحمل عنوان «التغلب على الطبيعة في ضوء التصوف»، يشير سيد حسين نصر، الى هذا الخلاف في الموقف من الطبيعة، حيث يقول: «**فالى العلوم**





■ *(فوق) جزء من اطار لجدارية من الخزف، ويتكون من لوح طوله ٢٣٩ سم، تشكل من تجميع تسع بلاطات، ازنيك / تركيا، النصف الثاني من القرن ١٦ م ـ متحف الفن الاسلامي / الكويت؛ مخطط بخط الثلث، ومزخرف بزخرفة تستلهم وتستوحي الطبيعة، وهي زخرفة نادرة للخط الثلث، ولكنها تتبع الاساليب نفسها التي طبقت ايضا في الانواع الفنية الاخرى، كالخزف والنحاس والسجاد* ■

الشرقية اذن، ينبغي ان نتحول لكي نكشف موقفا من العالم، تلعب فيه الصلات المتبادلة بين الاشياء دورا رئيسيا.. اما العلوم التقليدية، التي تعالج الطبيعة، وضعت من اجل غاية واضحة، هي تعميم العلم بوحدة الطبيعة، لا اسدال الحجب عليها. وتلك الوحدة، تتحدر بصورة مباشرة من مبدأ التوحيد الالهي، كما صرّح بذلك، اعلام العرفان الاسلامي. فباعتبار العلوم الاسلامية، يسرى معنى التوحيد في جميع انواع المعارف، لان التوحيد، هو المحور المركزي الذي تدور عليه جميع الاشياء، في النظرة الاسلامية الى الوجود... كذلك، في الهندوكية وفي التقاليد الصينية واليابانية.. فالشعور الباطني بوحدة جذور الاشياء، التي تعكس المبدأ الماورائي في وحدة الوجود، قد نسجت علوم الشرق الطبيعية من سداها ولحمتها..».

ان الفنان الشرقي، والفنان الذي نمت على يديه ابداعية الفن الاسلامي، يردد مع الحكيم الصيني القديم: «**ان السماء والأرض وانا من جذر واحد، والاشياء العشرة الاف وانا، من جوهر واحد**».

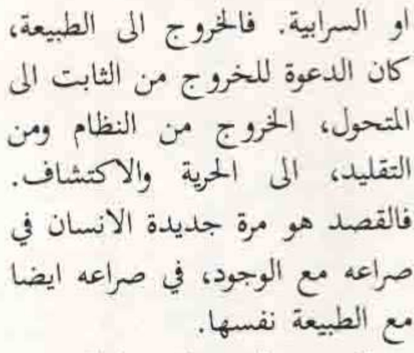
الطبيعة والفن الحديث

على الرغم من الدعوة الى الخروج من المحترف، الى الطبيعة، الشعار الاول في ثورة الفن الحديث، فان الفن الحديث، الذي هيمن، وساد على عالم الفن، منذ اوائل هذا القرن في الغرب والشرق معا، سرعان ما تجاوز الطبيعة كموضوع رئيسي، او كهدف فني بحد ذاته. لم يكن الخروج الى الطبيعة، محاولة صلح معها، او محاولة اقامة العلاقة الفلسفية والجمالية، على غرار فنون الشرق.

ان الاعترافات الاولى للانطباعيين الثوار الاوائل، تكشف عن مقاصد فنية لا تقف امام الطبيعة لقراءة الحق المختفي وراء مظاهرها ووراء نظامها، بل تكشف اول ما تكشف ان القصد، هو تحولاتها الظاهرة والخفية



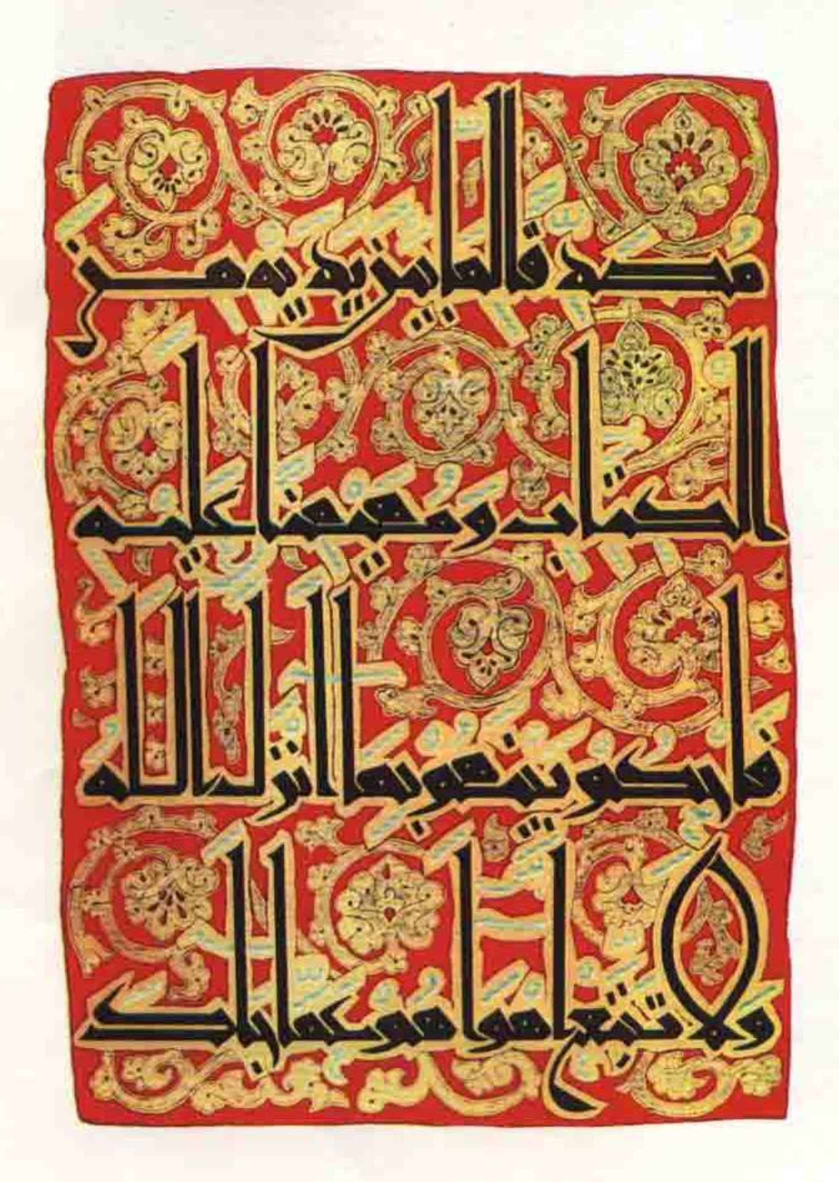
■ (تحت) لوحة بخط كوفي قديم، للخطاط عبد الرضى بهية، المتحف الوطني / العراق، لاحظ الزخرفة التي تحيط بالخط، والتي تستوحي اشكال الزهور والاوراق في اسلوب منتظم التتابع ■



او السرابية. فالخروج الى الطبيعة، كان الدعوة للخروج من الثابت الى المتحول، الخروج من النظام ومن التقليد، الى الحرية والاكتشاف. فالقصد هو مرة جديدة الانسان في صراعه مع الوجود، في صراعه ايضا مع الطبيعة نفسها.

لقد سقطت نظرية المحاكاة مع الخطوات الاولى للفن الحديث. وسقطت معها استعارة الطبيعة كما هي الى اللوحة. لقد سقط الظاهر والمرئي كموضوع للفن. الا ان هذا السقوط، لم يكن في غاية الوصول الى الباطن، وغير المرئي في الطبيعة نفسها، واقامته كموضوع للجمال والابداع!.. بل كان لاجل الوصول الى اللامرئي، في الفنان نفسه، الوصول الى باطن الفنان واسراره!..

مع الاعمال الفنية الاولى، التي رفعت شعار الثورة على الفن الغربي الماضي، تتضح الغايات، ان الطبيعة في اللوحة وان لم تكن واقعية او مماثلة للواقع، فما هي الا الوسيلة لاظهار الحركة الخفية، ولايضاح التحول المستمر في عالم الطبيعة. وسرعان ما





■ الصفحتان الافتتاحيتان لديوان الشاعر الفارسي «عرفي» (توفي في الهند اواخر القرن ١٦م). ايران، النصف الاول من القرن ١٧ م. مكتبة جون رايلندز، مانشيستر / بريطانيا، لاحظ الزخرفة التي تعتمد اسلبة الزهور، بالاساليب نفسها التي اتبعتها الزخرفة الاسلامية في تزيين المصاحف، اضافة الى الانواع الفنية الاخرى ■

يبدو القصد متمحورا على هذه الحركة، وهذا التحول، حيث تصل اللوحة الى كمالها على قدر ما تستطيع الامساك باللحظات الهاربة من امام عيني الانسان!..

ليس الامر حبا بالطبيعة، او اصغاء فلسفيا لها. بل حبا بالانسان الفنان والدفاع عن قدراته وعن انتصاراته. فلقد بدا مع تقدم الثورة الصناعية، ان الة التصوير الفوتوغرافية المخترعة حديثا، قد تقوم بدور الفنان، اذ انها في لحظات، تستطيع نقل الطبيعة كما هي في الواقع دون زيادة او نقصان وفي ادق تفاصيلها.

ليكن، هكذا قال الانطباعيون، ذلك ان الالة لا تستطيع ان تنقل ما لا يرى.

وحده الفنان يستطيع ذلك، وعلى الفن منذ الان الا يتوقف امام الظاهر والمرئي، بل عليه ان يمضي قدما الى ما

وراء ذلك، فهناك، وفي الخفاء، يبدو الانسان اكثر وضوحا واكثر قدرة على الانتصار.

وهكذا نرى انه سرعان ما اختفت الطبيعة من لوحة الفن الحديث كموضوع، فمع السنوات الاولى للقرن العشرين، بات الكلام يدور حول اللون وحول الشكل، وحول التأليف، ومن ثم، كثر الكلام حول التجريد.

يصف هربرت ريد، الناقد الفني، ان فن الانطباعيين الاوائل «**جازف بكل شيء في سبيل ابراز انطباع الحيوية الطبيعية الذي يتولى العمل الفني نقله، في حين جازف سيزان بكل شيء من اجل الكشف عن الشكل الكامن المتأصل**».

يضيف ريد: «**بحث سيزان عن الشكل لرسمه في الموضوع عينه، وجهد بكل الحماسة والعبقرية الفذة للكشف عن البناء الكامن في موضوعات طبيعية معقولة. انطوى ذلك على تركيز، على المسطحات والكتل والخطوط الخارجية التي تنزع الى اعطاء صورة جامعة تشكل تنظيما**

■ صفحة مزدوجة من كتاب الف ليلة وليلة، تمثل بلاط الامير بايسنجور. ايران، النصف الاول من القرن ١٥م. لاحظ الاسلوب الذي رسمت به الاشجار على انواعها. والذي يلاحظ النظام الهندسي للطبيعة نفسها، ويحققه في الرسم بعيدا عن اسلوب المحاكاة ■



هندسيا، وقد قال سيزان نفسه، ان الطبيعة، يمكن تحويلها في شكل الاسطوانة والكرة والمخروط».

مع ماندريان وكاندنسكي، اي مع التجارب الاولى للتجريد، بدأت الطبيعة تختزل.. هكذا بدأت الاشجار عند ماندريان تفقد اوراقها، فاغصانها فجذعها، للتحول في اللوحة الى خطوط متوازية او متناسقة، والى الوان.. ثم سرعان ما تحولت هذه الخطوط الى اسطر مستقيمة، وهذه الالوان الى مساحات ساعية الى اقامة توازن هندسي. لكن كاندنسكي، لم يخرج من المحترف الى الطبيعة، بل انه خرج من المحترف، ليدخل محترفا اخر هو محترف العقل، او اذا شئنا، محترف الروح!.. ان المنظر الذي يجب رسمه، هو المنظر الذي يرتسم في الداخل، والذي تعرف كيف تنقله المشاعر والانطباعات والاحاسيس الداخلية في الانسان الفنان.

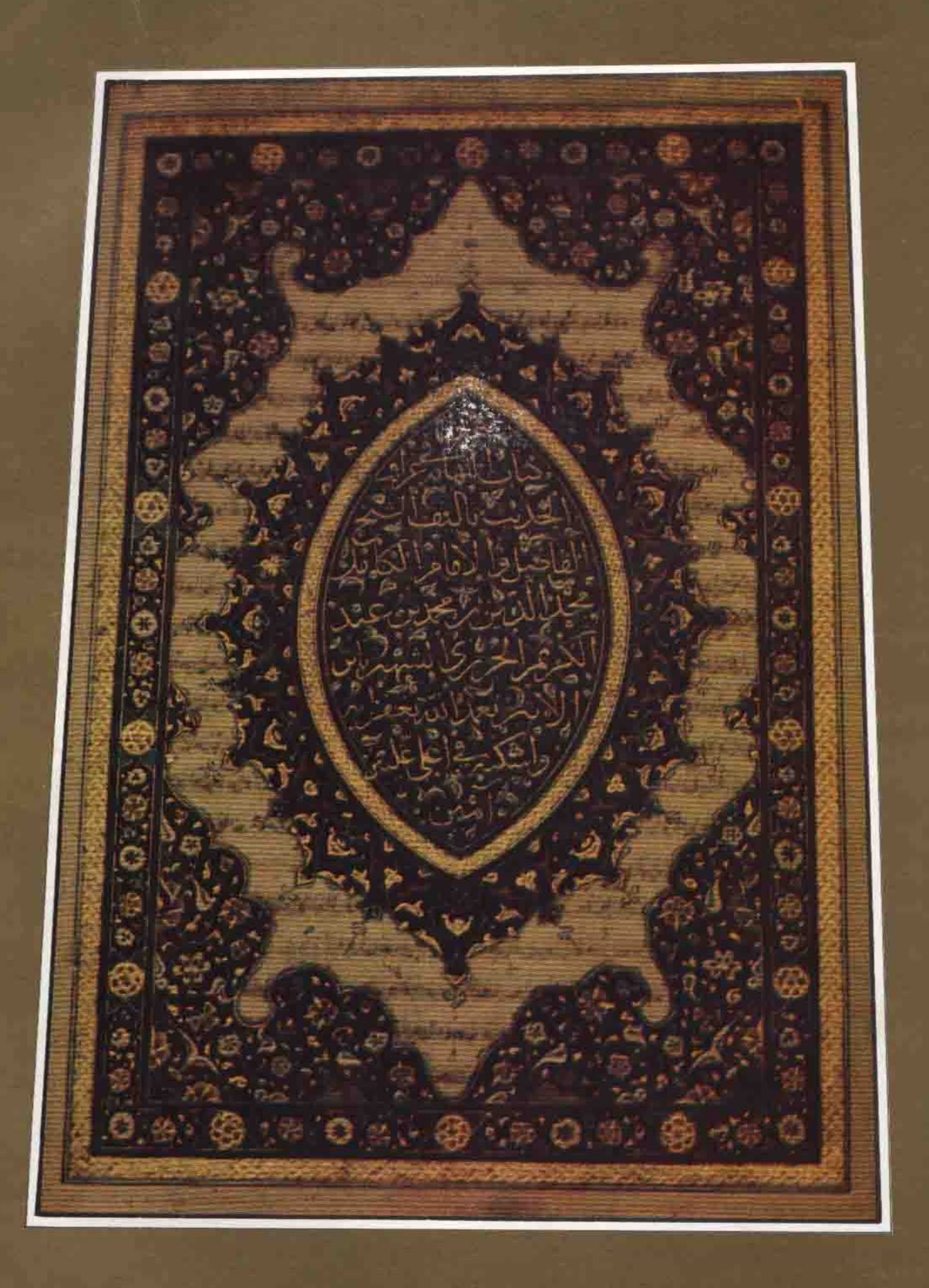
فن الوصول وفن الشهادة

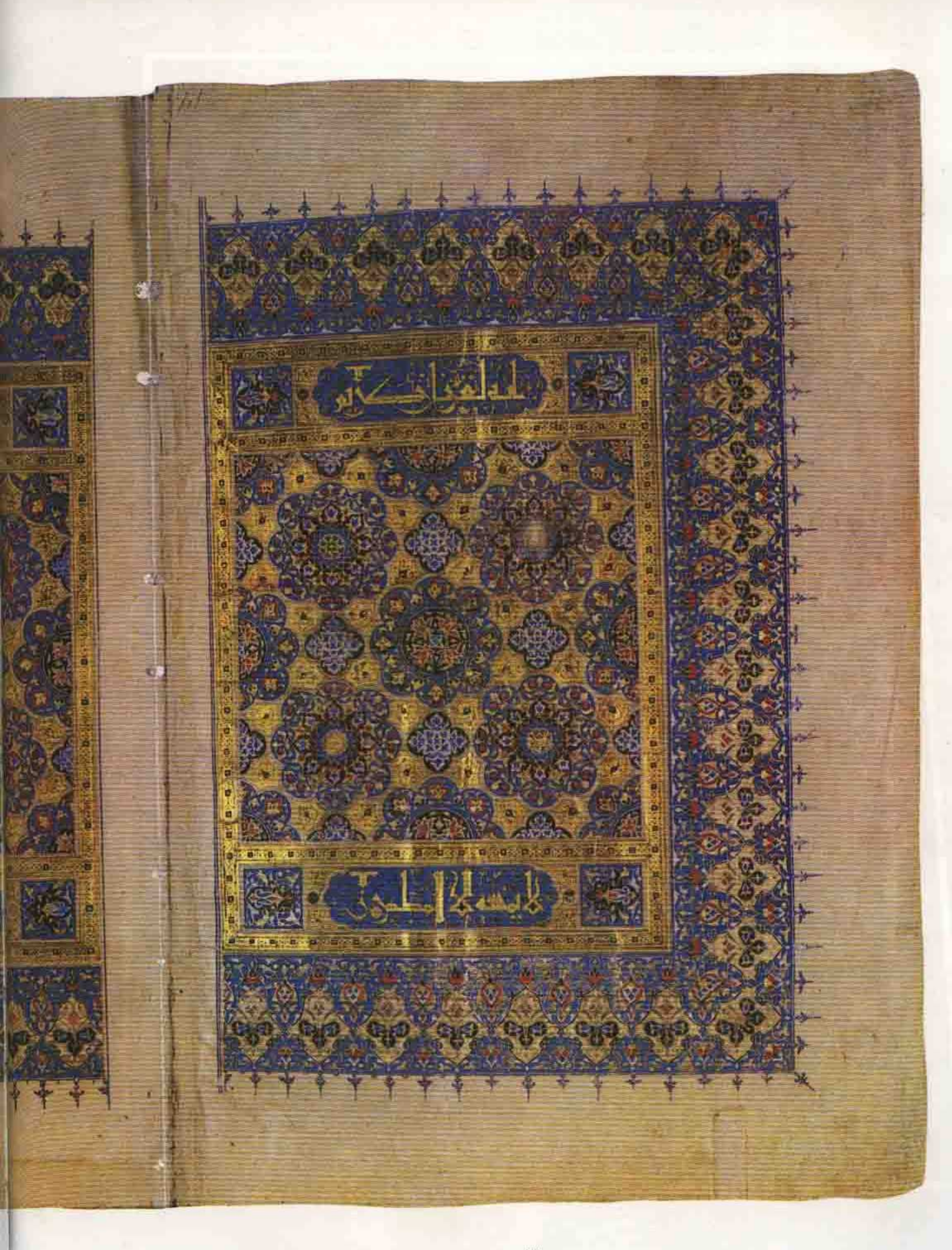
لقد التقى الفن الحديث مع الكثير من القيم الجمالية، التي قام عليها الفن الاسلامي. الا انه اختلف معه في قيم اخرى، حالت دون الوحدة بين الجماليتين. فجميع الاساليب الجديدة، التي برزت مع الفن الحديث، والتي بدت مفارقة لقيم الفن الغربي المتوارث منذ عصر النهضة، هي في النتيجة الاخيرة ترجمة صريحة للتحول الكبير في معنى الفن واهدافه، وفي معنى الفنان ودوره. فالمناقشة الدائرة حول هذه الاساليب، وهذه التقنيات، تقودنا ولا شك الى السؤال عن معنى الفن ودور الفنان. ومن هنا، يتضح الخلاف بين الجمالية الغربية والجمالية الاسلامية، فليس الخلاف محصورا في اختلاف الاساليب واختلاف التقنيات، بل هو محصور في الموقف الفلسفي الجمالي نفسه.. لقد اختلف الفنانون في الغرب منذ ايام اليونان الى ايامنا هذه، في كيفية الوصول الى الجمال او الى الجميل... الى الحق، او الى الحقيقي، الا ان فناني الاسلام اختلفوا في كيفية الشهادة للجمال او للجميل، للحق او للحقيقي، فالجمال والجميل والحق والحقيقي، في الفهم الجمالي الاسلامي، قائم منذ الازل!.. وباق الى الابد!.. ان الاختلاف اذن، قائم بين فن الوصول وفن الشهادة.

الطبيعة في الفن العربي المعاصر

لا بد هنا من الاشارة الى ان مع الفن الحديث الذي تؤرخ بداياته في

الصفحة الاولى من كتاب «النهاية في غرائب الحديث» للشيخ محمد بن عبد الكريم الجزري الشهير بابن الاثير، مكتبة السليمانية / استانبول، تركيا. وتأتي جمالية هذه الصفحة وزخرفتها، لتشكل تأييدا اخر على وحدانية المنهج الاسلامي في تنفيذ هذه الزخرفة على جميع انواع هذا الفن مهما اختلفت، من حيث المادة ونوعية الانتاج ■



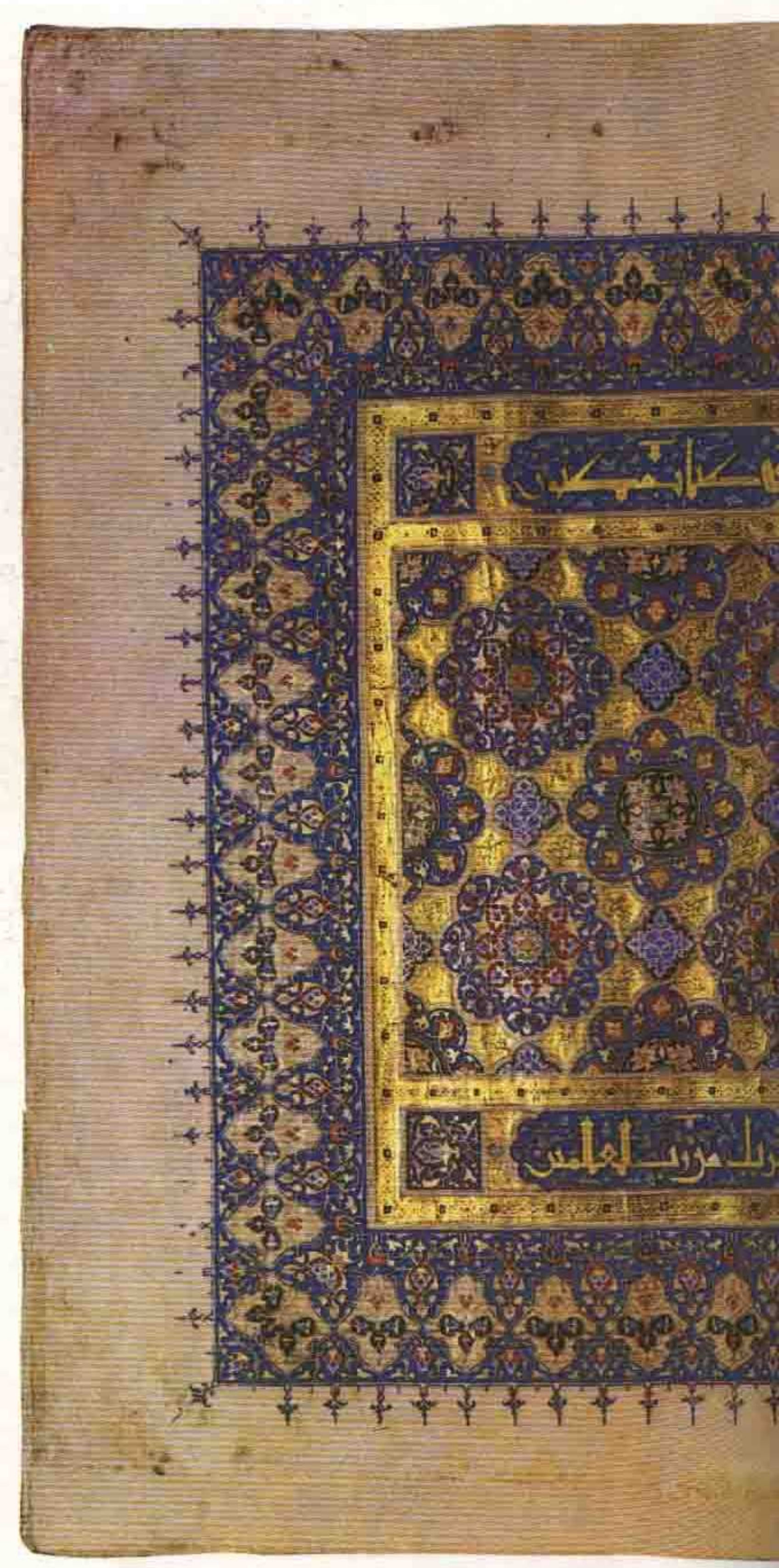


اواخر القرن التاسع عشر، يصبح الحديث عن الفن الاسلامي، حديثا عن فن تراثي. فمع انتصار الغرب الحضاري، واقرار الشرق بهذا الانتصار، ثم الانفتاح عليه، ومحاولة الانضمام اليه، ساد الفن الحديث عواصم الشرق، كفن في المطلق، وكفن عالمي وانساني شامل.

فالفن المعاصر في عواصم العالم العربي، وعواصم البلاد الاسلامية، هو فن ينحدر من قيم الفن الحديث نفسه، ولا ينحدر من قيم الفن الاسلامي، الذي ساد هذه البلاد اكثر من الف عام. ذلك على الرغم من الشعارات والنداءات التي لا تزال ترتفع وتدعو الى العودة الى فن التراث لاستلهامه او في غاية الوصول الى فن معاصر، يكون تطورا او تواصلا مع فن الماضي.

من هنا، يصعب الوقوف امام الفن المعاصر كفن يقف ازاء الطبيعة كوقفة فن التراث.. ان وقفته امام الطبيعة، تستلهم الوقفة نفسها التي وقفها الفن الحديث في الغرب. او بالاحرى وقفة الانطباعيين انفسهم.

ان الطبيعة لدى جيل الرواد، كانت الموضوع المفضل للوحة. لكنها، ظلت طبيعة المنظر الجميل، او المنظر الريفي الهادىء والشعري،



■ صفحتا الغرة، لمصحف مهدي الى مدرسة ام السلطان شعبان الثاني، خوند بركة. وقد بنيت المدرسة في باب التبانة، القاهرة / مصر، في النصف الثاني من القرن ١٤ م. دون المصحف بالخط المحقق، ورؤوس سوره بالخط الكوفي. ٧ أسطر موزعة على ٣٨٠ صفحة بقياس ٧٥,٢ سم (ارتفاع) × ٤٩,٥ سم (عرض). والمصحف محفوظ في المكتبة الوطنية، القاهرة / (اقلب الصفحة)



■ جزء من صفحة غرة للمصحف الذي اهداه السلطان المملوكي شعبان الثاني، الى مدرسة والدته السيدة خوند بركة (راجع ص ٢١٠/ ٢١١). ويبرز فيه، الاسلوب التجريدي القائم على الهندسة، في زخرفة صفحات الغرة، بخاصة من حيث اسلبة اوراقها. وهو الاسلوب الذي تميزت به صفحات الغرة في العصر المملوكي ■

هي ايضا تحولت الى الوان وخطوط وملامح وانطباعات لدى البعض، لكنها لم تخرج عن كونها الطبيعة الموضوع البارز في اللوحة او في العمل الفني.

بالطبع، مع الفنانين الاكثر تجددا، او مع الانفتاح على التجريد، غابت الطبيعة مرة جديدة، لكن غيابها، لم يكن غيابا تاما، اذ ظل الحنين الى صورها ماثلا عند الكثير من الفنانين التجريديين المعاصرين. فحين خفت الحماسة للتجريد، وعاد المنظر الطبيعي مرة جديدة الى اللوحة، عادت فظهرت ملامح الطبيعة حتى عند اولئك الذين تحمسوا الى الغاء الصورة، والمضي قدما في البحث عن حقائق جمالية بواسطة الالوان والاشكال، وعن طريق العفوية والارتجال.

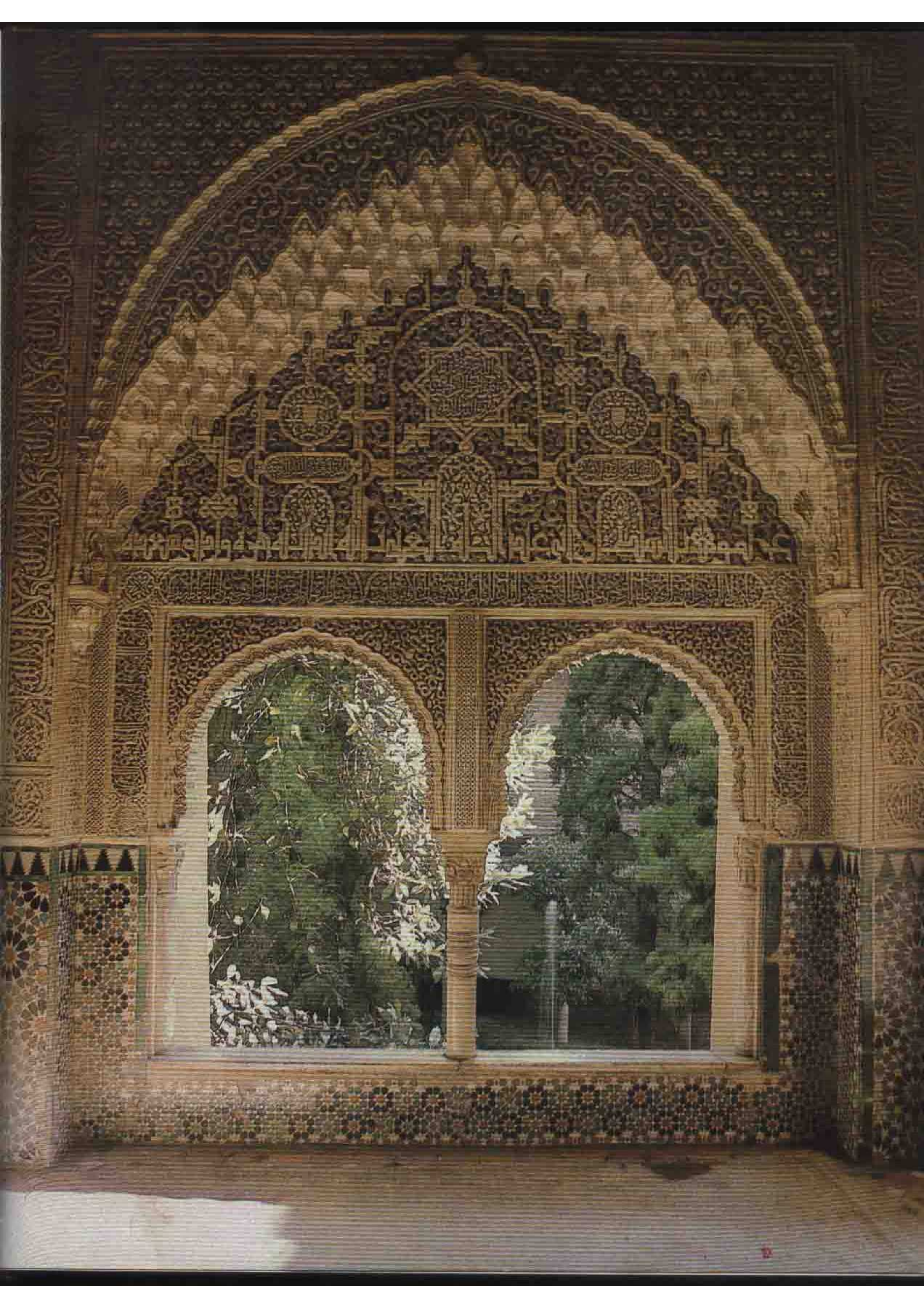
حتى الان، لا يزال الفن المعاصر في عواصم الشرق فنا يستوحي ويستلهم فن الغرب الحديث، اكثر بكثير من استلهامه فن الشرق القديم. ومع هذا الاستلهام، تبقى الطبيعة غائبة كطرف ملهم وكمجلى للحق في الاعمال الفنية، سواء تلك التي تبدو فيها الطبيعة واضحة، او تلك التي تمحوها وتغيّبها.

الفصل السابع

السمات الموحدة

(الاتقان)

■ حذر الباحثين ■ الخيط والزي. المستقيم والمنحني ■ الدائرة وقطرها ■ الخيط والزي كرمزين ■ الإتقان ■ الإتقان والجمال ■ الفن الإسلامي والمواد النادرة ■ المادة كجمال ■ المادة كشاهد اتقان ■



حذر الباحثين

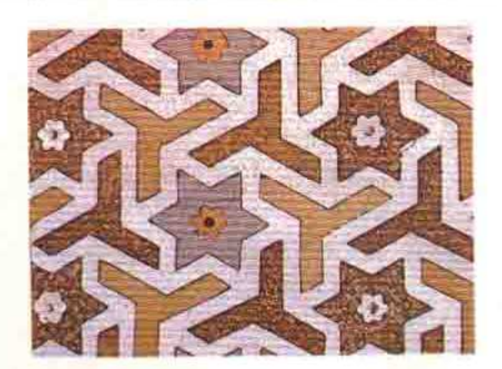
من المسائل الفنية التي لا تزال تثير الجدل والمناقشة. بين اوساط الباحثين والنقاد حول الفن الاسلامي، مسألة السمات، او العناصر الجمالية الموحّدة لهذا الفن،

واذا كان الجميع يعترف من جهة المبدأ بانه لا بد من ان يكون هناك سمات مميزة تؤكد وحدة هذا الفن على الرغم من تعدد انواعه وتعدد انتمائه الجغرافي، فان الاكثرية لا تزال









حذرة وقلقة في حسمها هذه المسألة.

يجيء هذا الحذر وهذا القلق من عدم القدرة على الربط بين الرؤيا الدينية وبين تجليات الفن المترجِمة لهذه الرؤيا او الناتجة بالضرورة عنها.

فلا شك ان الدين الاسلامي، او

■ جزء من مئذنة المسجد الكبير في دمغان - ايران (فوق / الى اليمين). وجزء آخر من مدرسة المستنصرية / بغداد - العراق (الى اليسار). جانب من مدرسة بوعنايا / فاس المغرب (في الوسط)(، تفصيل من زخرفة قبر اعتماد الدولة في أكرا / الهند.

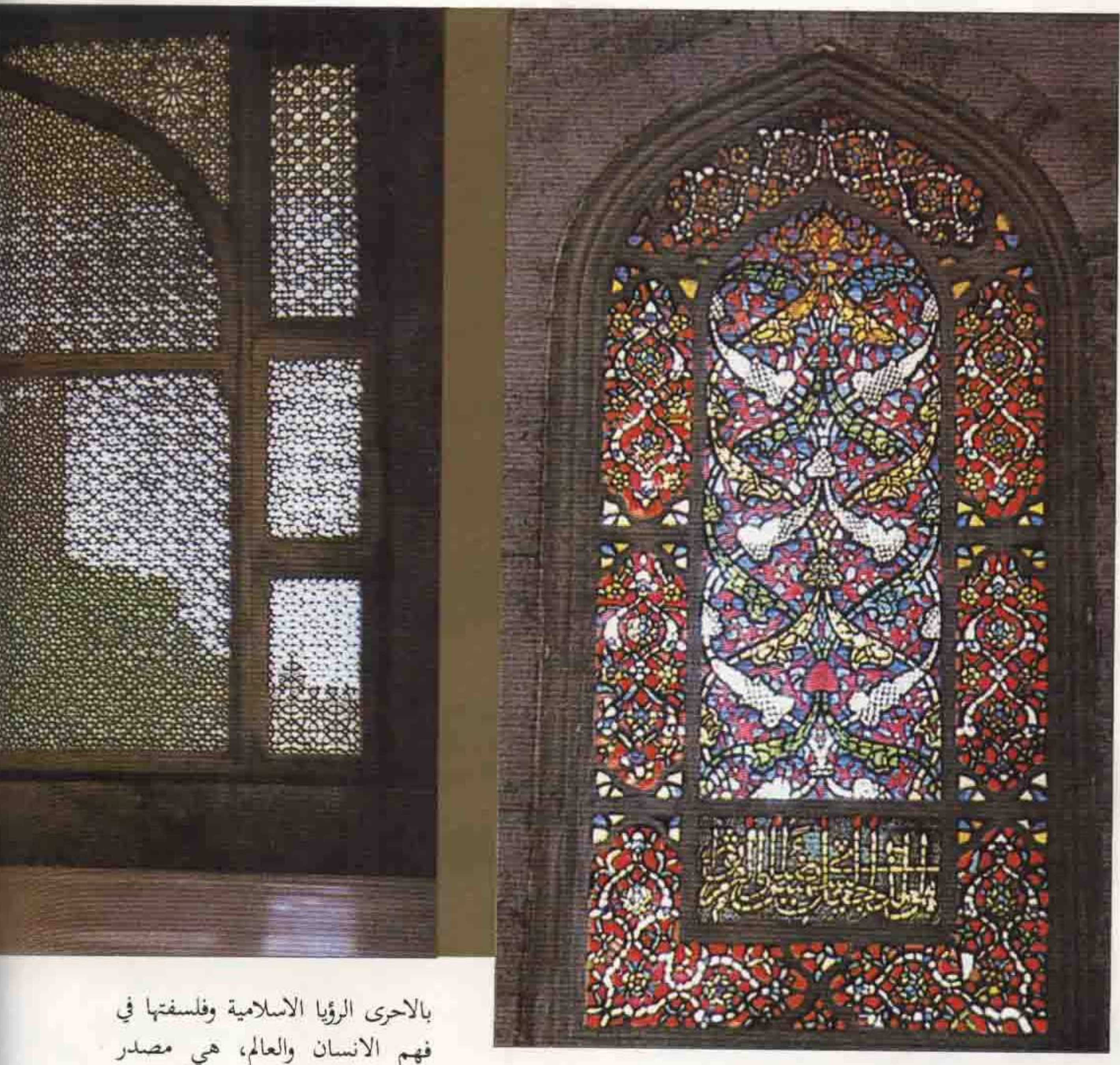
لاحظ كيف اعتمدت زخرفة المئذنة على فن «الخيط» في حين اجتمع اسلوب «الخيط» و«الرمي» في زخرفة مدرسة المستنصرية، الخيط في الزخرفة النافرة والرمي في الزخرفة المفرغة. كذلك في زخرفة قبر اعتماد الدولة حيث يملأ «الرمي» بعض النجوم السداسية وما جاورها، في حين يتوزع الاسلوبان في مدرسة بوعنايا، الخيط في الخشب والزليج المغربي، والرمي في زوايا قوس الباب ■

■ صورة الصفحة الاولى / الى اليمين):

جانب من قصر الحمراء - الأندلس، يبرز في هذا الجانب تنوع وتعدد الاساليب والتقنيات الفنية. في الزخرفة، الخط، الحفر، المقرنصات، والزليج (اي الخزف المغربي).

لكن إذا تأملنا هذا التنوع، نستطيع أن نردّه الى عنصرين اساسين هما «الخيط» و«الرمي».

والخيط، اسلوب يعتمد التخطيط القائم على النظم الهندسية من

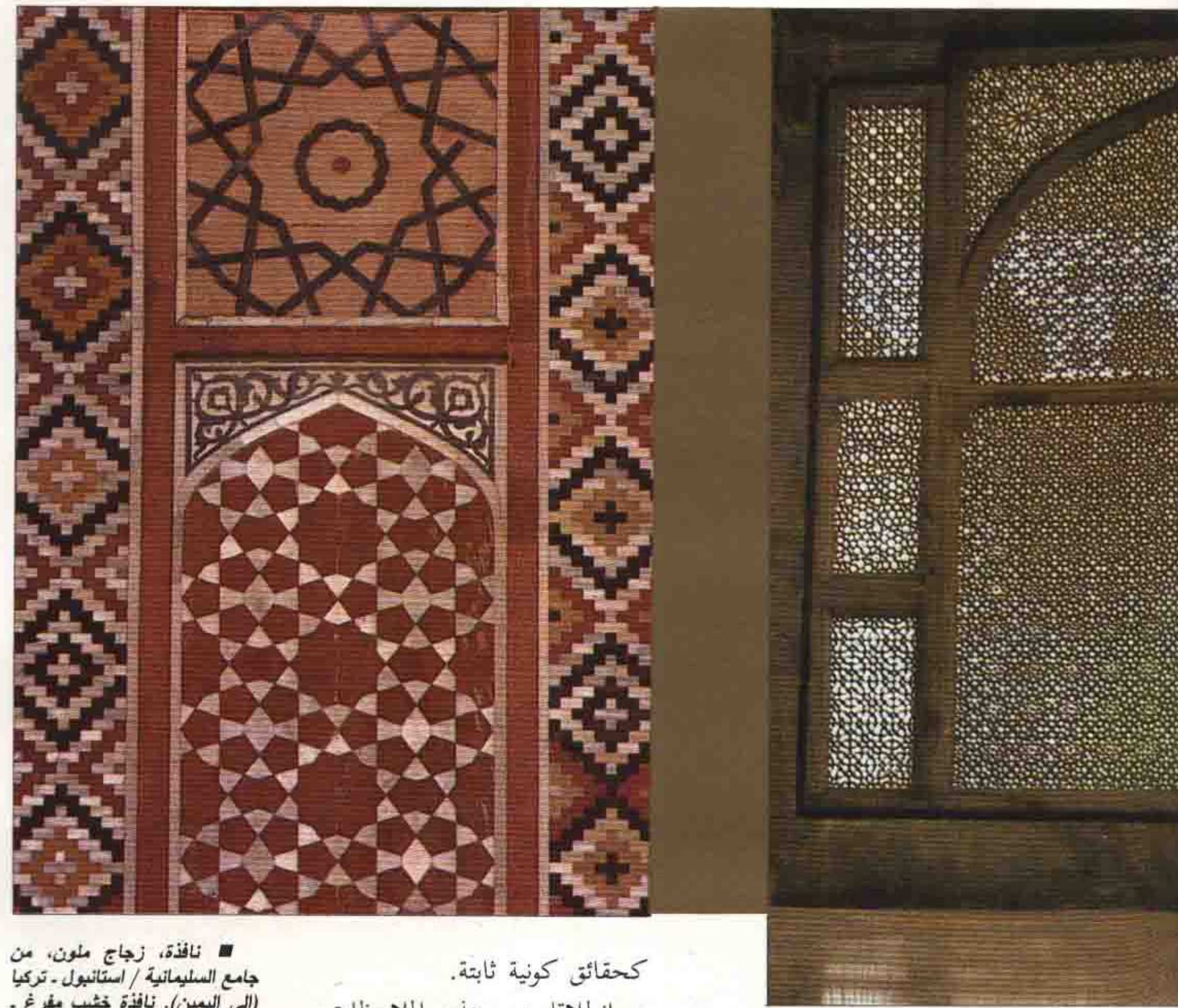


خطوط مستقيمة وزوايا قائمة او حادة. (لاحظ الزليج، الخط الكوفي، والاعمدة الفاصلة بين النوافذ.

وأما الرمي، فاسلوب يعتمد التخطيط القائم على الخطوط المنحنية والمقوسة (لاحظ زوايا النافذتين والقسم الاعلى من اطار المقرنصات) ■

■ المقرنصات، مفردها مقرنص، وهو اسلوب معماري اشتهر به فن العمارة الاسلامي، يملأ الفراغ الناتج عن اقواس الأبواب والمداخل الكبرى بالتدرج الهندسي - لاحظ القسم الفاصل بين الخط الكوفي وزخرفة القوس الأعلى للنافذتين فى صورة ص ٢١٤ حيث اعطى الضوء المقرنصات (القناطر الصغيرة المتكررة والمتدلية) لوناً فاتحاً ■

بالاحرى الرؤيا الاسلامية وفلسفتها في فهم الانسان والعالم، هي مصدر هذه الوحدة من جهة المبدأ الا ان الانتقال من الاعتراف بهذه الحقيقة لقراءتها والاشارة اليها والتحقق منها عبر العناصر الجمالية والفنية الصرفة يبدو امرا صعبا، وغير عادي، فهو يتطلب او يشترط اساسا مجموعة من المواقف النقدية المبدئية كالاعتراف



■ نافذة، زجاج ملون، من جامع السليمانية / استانبول ـ تركيا (الى اليمين). نافذة خشب مفرغ ـ الهند (في الوسط). جزء من قبر أكبر في سيكندرا ـ الهند (الى اليسار). لقد تنوع اسلوب الخيط والرمي في مختلف انواع الفن الاسلامي وفي مختلف المواد التي تجلى فيها هذا الفن. لاحظ اسلوب الرمي في فن الزجاج الملون (نافذة جامع السليمانية). والخيط في فسيفساء الرخام في قبر أكبر ونافذة الخشب المفرغة ■

بالعلاقة المميزة والخاصة بين الدين الاسلامي وبين الفن الاسلامي، كون هذا الفن ليس وسيلة لشرح الدين او التبشير به بمقدار ما هو مستجيب للدين ومطبق لمبادئه الكبرى.. والوقوف امام العناصر الفنية كونها تجليات لحقائق ومبادىء وقوانين ونظم سبق ان قال بها الدين او الفلسفة الدينية او التي اشار اليها كحقائق كونية ثابتة.

انطلاقا من هذه الملاحظات، فان البحث عن السمات الموحدة، يشترط الاخذ بمنطق التوحيد نفسه. اي عدم الوقوف امام الظاهر كونه حقيقة كلية ومستقلة، بل الوقوف امامه كوجه من اوجه الحقيقة، واعتباره جزءا يشكل مع باطنه ومع ما خفي منه وحدة، ومن ثم الوقوف امام هذه الوحدة المؤلفة من الظاهر وباطنه، كجزء من حقيقة اكبر،

وكوجه من حقيقة اشمل، وهكذا يتم الانتقال من مستوى الى مستوى ومن مقام الى مقام في مسار دائري تراتبي، يستلهم ويستضيء بالمبدأ التوحيدي الاساسي القائل إن الحق واحد، لكنه متعدد التجليات، وإن هذا الحق الواحد لا يظهر مرتين في صورة واحدة. على حد تعبير ابن عربي.

من جهة ثانية يستطيع المتأمل للفن الاسلامي او بالاحرى المتذوق لهذا الفن، الوقوف امام اكثر من سمة او اكثر من عنصر واعتباره واحدا من السمات المميزة والموحِّدة لهذا الفن. وبالتالي فان الامر يبدو على عكس ما يحاول النقاد والباحثين ابرازه كأمر صعب او كأمر مشكوك فيه.

يمكننا الانطلاق على سبيل المثال من **التجريد** او الصفات التجريدية للفن الاسلامي واعتبارها سمة مميزة، فلقد تبين معنا في الفصول السابقة كيف ان تجريدية الفن الاسلامي تجريدية خاصة به، ومختلفة عن الصفات التجريدية التي عرفتها الفنون السابقة له والفنون اللاحقة كمثل تجريدية الفن الحديث.

كذلك يمكننا الانطلاق من اسقاط نظرية **المحاكاة**، والانطلاق من مسألة «**المنظور**»، والتي انعكست في الفن الاسلامي بالغاء البعد الثالث، والاكتفاء ببعد الطول وبعد العرض، واعتبارها واحدة من السمات المميزة والموحِّدة لهذا الفن، فهي، وان برزت او تحققت في فنون سابقة او فنون لاحقة، الا انها حُققت في الفن الاسلامي تحقيقا مبدئيا تجلى في الاساليب والتقنيات على الرغم من تعددها وتنوعها.

كذلك يمكننا الانطلاق من **الزخرفة** واعتبارها سمة موحِّدة ومميزة. فلم يعرف فن مثل الفن الاسلامي زخرفة تعتمد الهندسة الرياضية، منطلقا ثابتا ومحكما كمثل الزخرفة الاسلامية.

كذلك يمكننا الوقوف امام **الخط** العربي، والانطلاق منه كواحد من السمات المميزة لكونه فنا سرعان ما استقل بذاته واقام له صرحا جماليا خاصا، تفرد به بين الفنون التي رفعت الخط ايضا الى مرتبة فنية عالية.

وكذلك يمكننا ايضا الانطلاق من **وظائفية** الفن الاسلامي، كسمة من السمات الموحِّدة لانواع الفن الاسلامي وانتماءاته الجغرافية، اوسمة مميزة له بين الفنون الاخرى، لالتزامها به كصفة اساسية وجوهرية.

تصح جميع هذه العناصر او هذه السمات منفردة او مجتمعة، كسمات موحِّدة ومميزة. الا اننا في تأملنا العميق لها، او في مناقشتنا للنقاط الاساسية التي ترفعها كسمة فريدة وخاصة، نكتشف ان الذي يميز هذه العناصر ويفردها عن تجلياتها في فنون اخرى، هو تحققها، في الفن الاسلامي عبر منطق جمالي وفلسفي واحد.

وهكذا فان السمة التي توحِّد

■ جزء من باب في احد القصور الاسلامية في مدينة اشبيلية / الأندلس - اسبانيا.

لاحظ كيف جمعت تخطيطات زخرفته بين اسلوبي الخيط والرمي. الخيط في الاشكال الهندسية البارزة، والرمي لملء المساحات الداخلية لهذه الأشكال. كذلك يمكن ملاحظة الخط الكوفي القريب من اسلوب الخيط وتوريقه الذي يعتمد اسلوب الرمي ■



الفن الاسلامي في تنوعه وانتماءاته هو منطقه الجمالي الموحّد وليس جديدا الاشارة الى ان هذا المنطق، ينبع او ينحدر من منطق مبدأ التوحيد نفسه.

الخيط والرمي المستقيم والمنحني

على الرغم من تعدد انواع الفن الاسلامي، عمارة وخطا، ونسيجا، وزخرفة، ورسما، وحفرا. فان العناصر الفنية، التي صاغ منها هذا الفن، لغته الجمالية على مدى قرون، عناصر قليلة جدا، تعود فتتكرر هي نفسها في كل نوع، فلا يبقى، لهذا الفن، بعد غياب الموضوع، والفنان، والحدث، غير الشكل المجرد. واذا تأملنا مليا هذا الشكل، نجد انه شكل يقوم على عنصرين فقط. فهو يتألف من الخط المستقيم والخط المنحني او المقوس اي «الخيط» و«الرمي» المصطلحان الفنيان التراثيان.. «فالخيط» هو الشكل الهندسي الدي يضم اليه كل الاشكال الهندسية، من الزاوية الى المثلث، الى المربع، الى المستطيل، الى الدائرة. و«الرمي» هو الخط المنحني الذي يضم اليه كل الاشكال التي تتداخل وتتقاطع لتملأ المساحات التي تحددها الخطوط الهندسية المستقيمة.



والذي يوحي كأنه شكل لزهرة او لورقة، او لقوس، او لسحابة.

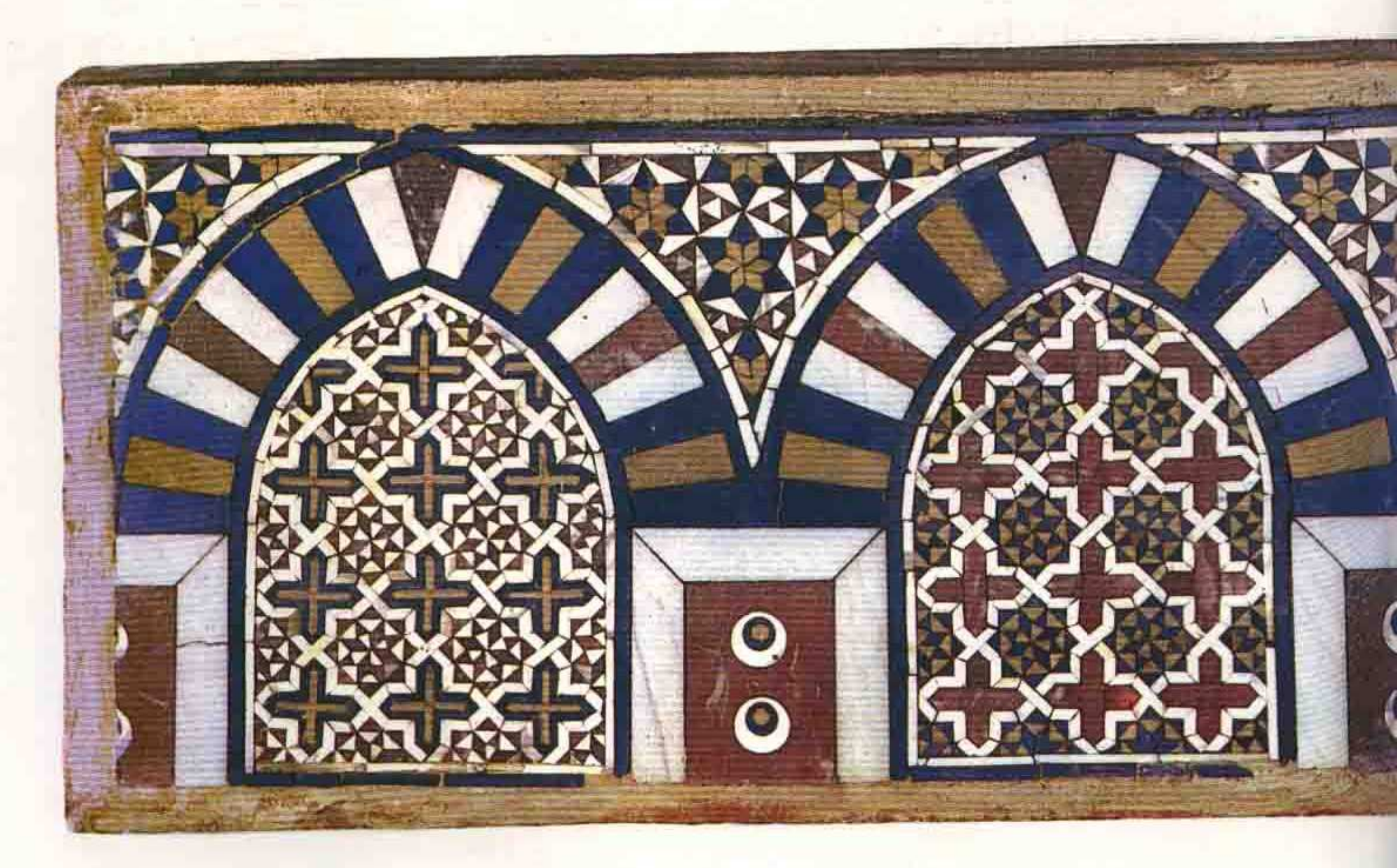
سيتكرر «الخيط» و«الرمي» في كل انواع الفن الاسلامي، بما فيه العمارة والنسيج، وحتى في الخط والرسم. فالعمارة الاسلامية، تتألف من حيث عناصرها الجمالية، من الخط المستقيم الهندسي، الذي يحدد بدقة غرفها المربعة، او المستطيلة، او الدائرية. ومن الخط المنحني، الذي يرسم بدقة كذلك انحناء اقواس ابوابها ونوافذها، وانحناء قبابها واستداراتها. وسنجد بكل وضوح، ان «الخيط» و«الرمي»، هما العنصران الوحيدان اللذان يؤلفان خصائص جمالية هذه العمارة. سواء وقفنا عند زخرفة الجدران، او السقوف، او ارض الغرف والممرات. فالحفر او النقش او الرقش على الحجر او الخشب او النحاس او الخزف، انما يقوم على الجمع بين هذين العنصرين، اي الجمع بين «الخيط» و«الرمي» اي بين الخط الهندسي المستقيم والخط المنحني.

فن الخط كذلك، وان لم تكن صورة المنحني والمستقيم، واضحة وجلية في كل انواعه، كما هي، في الانواع الفنية الاخرى، كالسجاد والخزفيات والنحاسيات. فاذا وقفنا امام بنية الخط الجمالية، نجد، كما اشار الى ذلك الخطاطون الكبار والعلماء القدامى، انه يقوم على خط

■ لوح من الفسيفساء: رخام متعدد الألوان مع صدف. ارتفاع ٢٩,٥ سم، وعرض ١٠٤,٨ سم، سماكة ٥ سم. متحف الفن الاسلامي القاهرة.

يعود هذا اللوح الى العصر المملوكي، فترة السلطان بيبرس (النصف الاول من القرن ١٥ م). ومن المرجح ان يكون جزءا من مقام الظاهر بيبرس في مدافن الخلفاء في القاهرة.

لاحظ اسلوب الخيط المعتمد في زخرفة المحاريب والزوايا الخارجية للأقواس ■



مستقيم هو قطر الدائرة، وخط مقوس هو محيط الدائرة.

الدائرة وقطرها

يقول ابن مقلة، واضع الاسس الاولى للخط العربي، في رسالته الشهيرة «في علم الخط»:

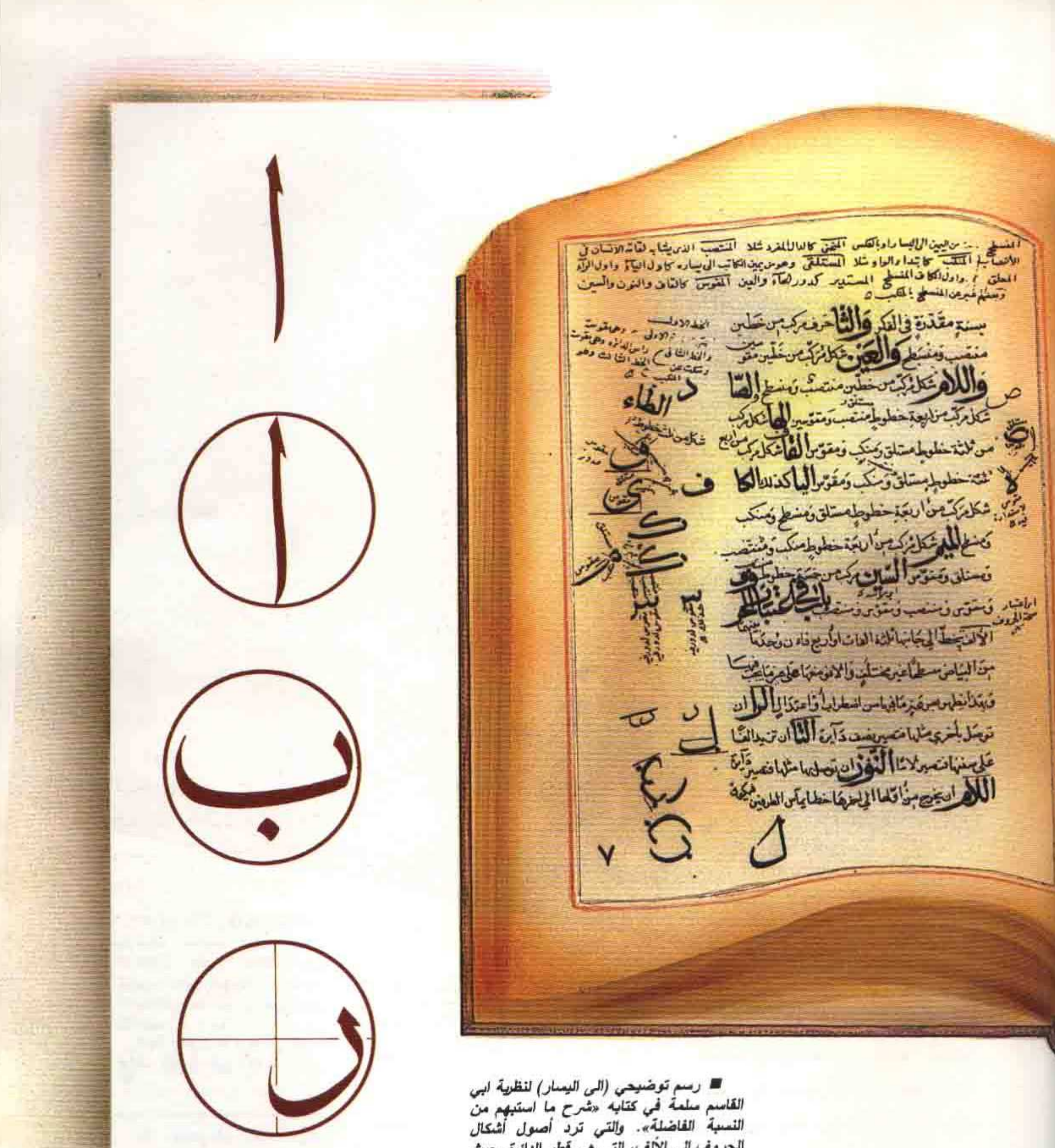
«فأنظر فانك تجد هذه الحروف بعضها خطا مستقيما مثل هذا: ا. ب. ت. ث. وبعضها مقوسا مثل هذا: د. ذ. ر. ز. وبعضا مركبا مثل سائر الحروف... وقد تبين بما ذكرنا، ان اصل الحروف والكتابات كلها هو المستقيم الذي هو قطر الدائرة، والخط المقوس الذي هو محيطها».

ويقول ابو القاسم مسلمة في كتابه «شرح ما استبهم من النسبة الفاضلة»:

«ينبغي لمن يرغب في ان يكون خطه جيدا، وما يكتبه صحيح التناسب، ان يجعل لذلك اصلا، ويبني عليه حروفه، ليكون ذلك قانونا له يرجع اليه في حروفه، لا يتجاوزه ولا يقصر دونه. ومثال ذلك في الخط العربي، ان تخط الفا بأي قلم شئت، وتجعل غلظه الذي هو عرضه مناسبا لطوله، وهو الثمن، ليكون الطول مثل العرض ثماني مرات. ثم تجعل البركار على وسط الالف، وتدير دائرة تحيط بالالف، لا يخرج دورها عن طرفيها. فان هذا الطريق والمسلك يوصلان الى



■ الصفحتان السادسة والسابعة من مخطوطة ابن مقلة «رسالة في علم الخط» (فوق). والتي يشرح فيها نظرية المستقيم والمقوس في اشكال الحروف. والتي يردها جميعها الى المستقيم الذي هو قطر الدائرة، والمقوس الذي هو محيطها ■



■ رسم توضيحي (إلى اليسار) لنظرية ابي القاسم سلمة في كتابه «شرح ما استبهم من النسبة الفاضلة». والتي ترد أصول أشكال الحروف إلى الألف، التي هي قطر الدائرة. حيث تقاس باقي مقادير الحروف على نسبة الألف ■



■ آية الكرسي، خزف. خط ثلث مزخرف للخطاط محمد حسن الرضوان. صورة التقطت بإذن خاص، داخل الجامعة الاسلامية التابعة للروضة الرضوية في مشهد / ايران.
لاحظ اسلوب الزخرفة في خلفية الخط، القائمة على اسلوب الرمي ■

معرفة مقادير الحروف على النسبة، ولا تحتاج في مقايسك ما تقصده الى شيء يخرج عن الالف وعن الدائرة التي تحيط بها». (١)

واذا كان الخط الكوفي يشهد شهادة واضحة على الخط المستقيم ذي الزاوية القائمة، وعلى الخط المنحني، فان الرسم، في المنمنمات يتبع هذه القاعدة ايضا. فلقد اشار الناقد بابا دوبولو في كتابه «جمالية الرسم الاسلامي»، الى ان المنمنمة انما تقوم على مخطط هندسي، هو شكل لولبي خفي، يحدد مكان الرؤوس والاقدام، كما يحدد المساحات وعلاقاتها. ولقد وجد نقاد اخرون، ان التخطيط الهندسي الخفي، انما هو «الخيط» و«الرمي»، اي العنصران الفنيان اللذان، يقوم عليهما الفن

هامش رقم (١)

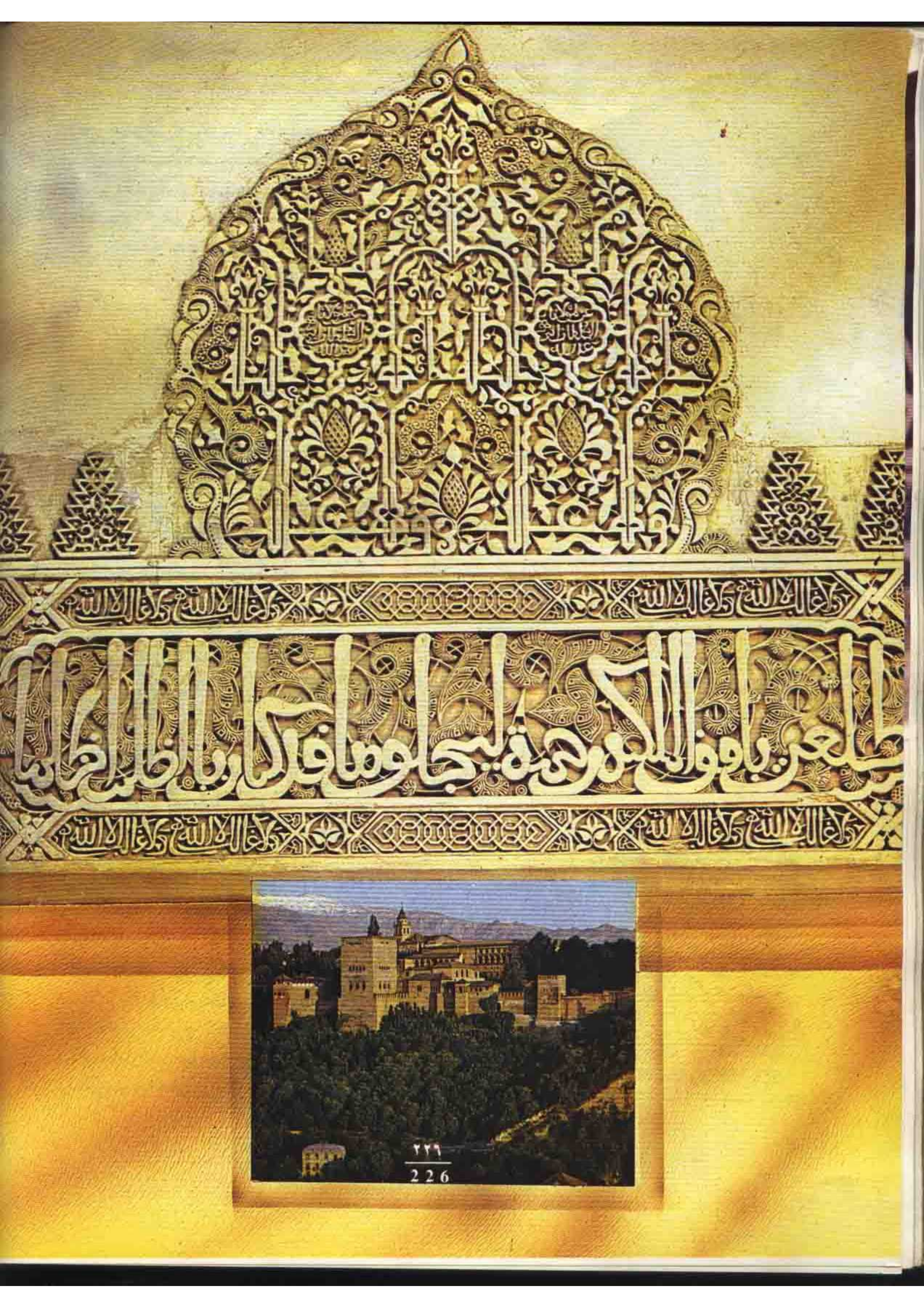
يقيم ابن مقلة نظاما هندسيا لكل الحروف معتمدا على الخط المستقيم

الاسلامي بانواعه كلها.
الا ان «الخيط» و«الرمي» كشكلين مجردين. يتحكم بهما معا نظام هندسي رياضي محكم ومغلق.



فالخيط انما هو اشكال هندسية مطلقة، فلا نجد في اي نوع من انواع الفن الاسلامي، خطا مستقيما بلا حدود محكمة. فهو خط مستقيم، اما ضلع من اضلاع المثلث او المربع او المخمس او المسدس.. الخ، واما ضلع لزاوية حادة او قائمة او منفرجة، سيلتقي بالضرورة مع ضلع آخر. وجميع هذه الاشكال، اي جميع هذه المثلثات والمربعات ستتداخل، او ستتكرر ضمن نظام هندسي ايضا، ينحدر من نظام الدائرة او ينحدر من نظام التتابع والتوالد. اما «الرمي» فيتبع ايضا

والخط المنحني كوحدة اساسية، تشبه الى حد بعيد الوحدة المكونة من الساكن والمتحرك التي اعتمدها الفراهيدي في نظام البحور الشعرية. يقول ابن مقلة، كما جاء في موسوعة القلقشندي تحت عنوان «في هندسة الحروف، ومعرفة صحتها»: الالف هي مركب من خط منتصب. الباء شكل مركب من خطين: منتصب ومنسطح. الدال شكل مركب من خطين: منكب ومنسطح. الراء. شكل مركب من خط مقوس. السين. شكل مركب من خمسة خطوط: منتصب ومقوس ومنتصب ومقوس ومنتصب. الخ...



النظام الهندسي الرياضي. فجميع الخطوط المنحنية، انما هي خطوط تتلاقى وتتقابل وتتوازى وتتقاطع عبر نظام «السيميترية» او عبر نظام «النسبية»، بحيث نجد لكل خط خطا مماثلا له، وبحيث لا تخرج هذه الخطوط عن الحدود والاطر الهندسية المحكمة. وبالتالي، فان المستقيم والمنحني، او «الخيط» و«الرمي»، يبدوان عند التأمل الشامل لهذا الفن، كتجليات للهندسة، او كتجليات للنظام الخفي الذي يحكم الوجود باسره، انسانا وطبيعة وحيوانا وفضاء.

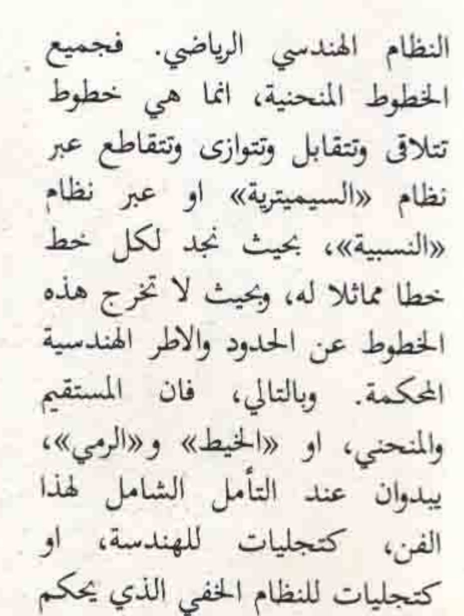
ماذا يعني ذلك؟

لا نجد جوابا عميقا لتفسير ظاهرة «الخيط» و«الرمي» المستقيم والمقوس، اللذين يقوم عليهما فن هيمن اكثر من الف عام وانتشر بين شعوب وفي قارات، الا بالعودة الى التأويل الروحي، الديني، والى المنطلقات الفلسفية الكبرى. اي علينا مرة جديدة الاخذ بمقولة الغزالي في الجمال. فالجمال على حد تعبير الغزالي، «**ينقسم الى جمال الصورة الظاهرة المدركة بعين الرأس، والى جمال الصورة الباطنة المدركة بعين القلب ونور البصيرة**». اي علينا الوقوف امام الصورة الباطنة، وايقاظ عين القلب، وتسليط نور البصيرة. وبالتالي فعلينا، لكي نجد تفسيرا لهذه الظاهرة، الرجوع الى العلم والقدرة، على حد تعبير الغزالي، الذي يضيف: «**فمن رأى حُسنَ نقش النقاش وبناء البناء، انكشف له من هذه الافعال، صفاتها الجميلة الباطنة التي يرجع حاصلها، عند البحث، الى العلم والقدرة**».

فماذا يقول العلم؟ وماذا تقول القدرة؟

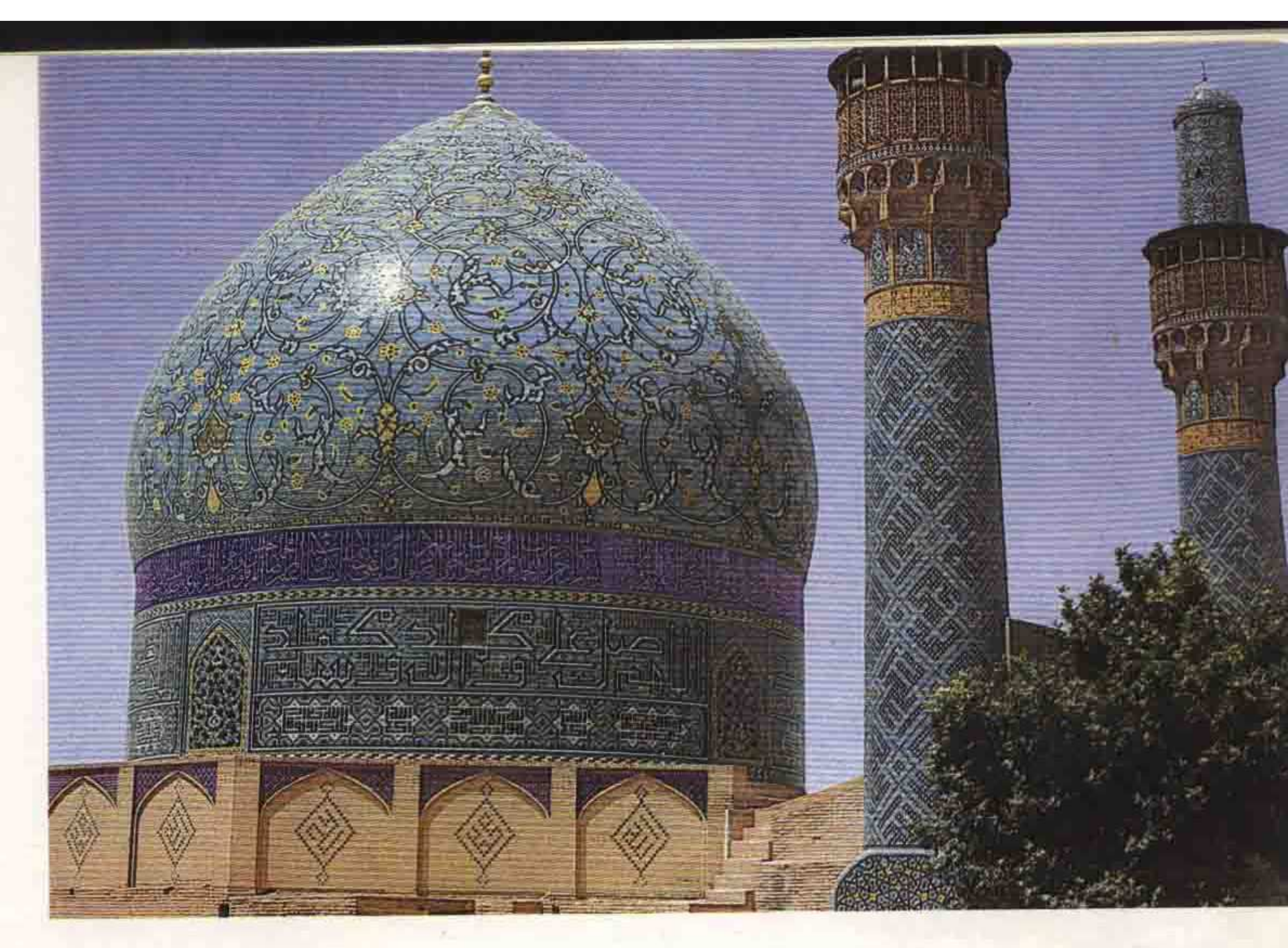
الخيط والرمي
كرمزين

ان «الخيط» و«الرمي» المستقيم والمنحني، يضعان المرء امام ثنائية الغيب والوجود، التي قال بها الدين الاسلامي، والتي وجد فيها الصوفية





■ جزء من باحة الآس (الى اليمين). قصر الحمراء / غرناطة، الأندلس - اسبانيا، القرن ١٣ م. لاحظ كيف اجتمع الخيط والرمي ليشكلا المنهج التشكيلي المحكم في فن الخط والحفر والزخرفة ■ خطوط متنوعة (فوق وتحت)، خزف كاشاني. صور لزخرفة الروضة الرضوية في مشهد / ايران، التقطت بإذن خاص. حيث تبرز الزخرفة المحيطة بخط الثلث (فوق / اعلى الصورة) وخط النستعليق (فوق وتحت)، والتي تعتمد الرمي كأسلوب ■



■ جانب من مدرسة الشاه في أصفهان. خزف كاشاني. لاحظ دقة وبراعة التأليف في الخط الكوفي المربع وبخاصة في المئذنتين - في تشكيل كلمات الله، محمد، علي. كذلك لاحظ الدقة والبراعة في تشكيل زخرفة القبة والمشكلة اساسا من بلاطات الكاشاني الملون والمشوي. هذه الطريقة التي عرفت اصلاً في العصر العباسي، وازدهر استعمالها في كل من تركيا وايران خلال العصر الصفوي بين القرنين ١٦ و ١٧ م.
كذلك لاحظ الجمع بين اسلوب المستقيم والمقوس، والذي يشكل منهج التشكيل.

والفلاسفة، اجوبة كثيرة على مسائل عديدة وحقائق خفية، **فقد يعني المستقيم والمنحني، ترجمة رمزية وفنية، او يمكن اعتباره مرادفا، «للقبض والبسط»، «الظاهر والباطن»، «الشريعة والحقيقة»، «الخفاء والعلن»، «الاول والاخر»، «الرب والعبد»، الى اخر هذه الثنائيات** والتي في مجملها، تترجم فهما كليا للوجود، ولعلاقة هذا الوجود بالغيب، اي تترجم فهما كليا لمعنى الحق، او لمعنى الحقيقة المطلقة. ذلك ان ثنائية المستقيم والمنحني كما تظهر في الفن الاسلامي، ثنائية تقوم على قطبين منفعلين، يفرض وجود الواحد منهما وجود الاخر، ويحدد الواحد منهما صفات الاخر، في الوقت الذي يتبادلان فيه الصفات من دون ان يلغي الواحد الاخر، ومن دون ان ينصهر الواحد منهما بالاخر، فاذا كانت الشريعة مثلا تقف ازاء الحقيقة وتقود اليها، او اذا كان الظاهر يقود الى الباطن، وبالعكس، فان المستقيم يقف ازاء المنحني ويقود اليه، كما ان المنحني يفرض وجود المستقيم ويقود اليه. وبالتالي فان هذه الثنائية، انما هي ثنائية للوصول الى الواحد، والذي هو الجوهر المتجلي في قطبين منفصلين مستقلين ومتصلين.

ومع «الخيط» و«الرمي» نلتقي ايضا مع الدين الاسلامي الذي

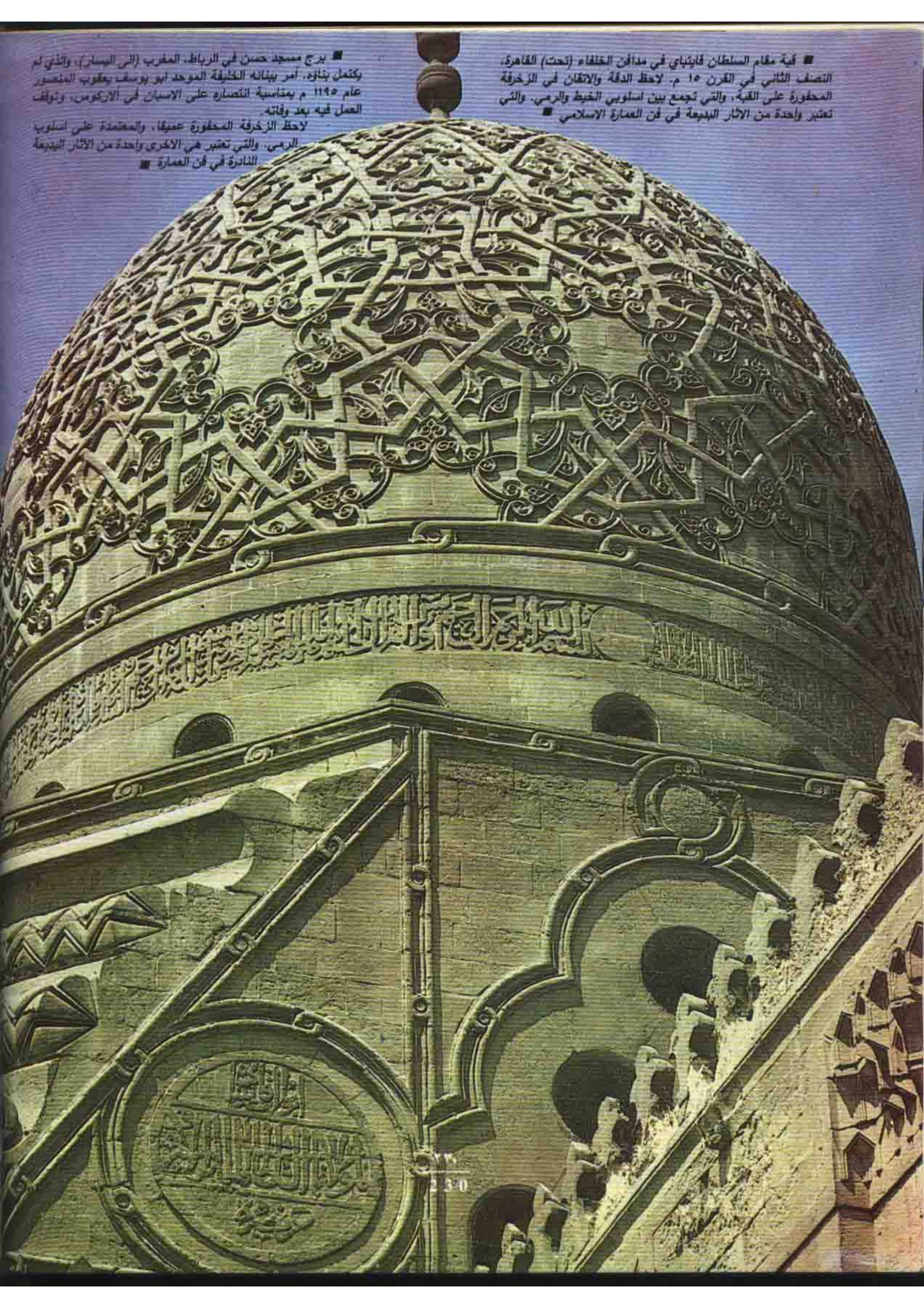
يسعى ليعيد كل شيء الى البدء، اي الى الوحدة. والذي يسعى ليوصل كل شيء الى النهاية، اي الى الوحدة. فالله واحد، منه يجيء الوجود واليه يرجع. واذا اخذنا بالتأويل، فانه لا بد لنا من ان نقف امام مقولة الواحد، الذي يتعدد ويتجلى في صور مختلفة، من دون ان يفقد احاديته. فالخيط والرمي في الفن الاسلامي هما الترجمة الفنية لهذا الواحد المتعدد التجليات. فليس في الفن الاسلامي غير هذا الواحد، اي غير هذا الخط في استقامته وفي انحناءته، والذي يتكرر او يتجلى في صور مختلفة من دون ان يفقد احاديته.

من جهة ثانية، يمكننا ان نقف ازاء هذه الظاهرة، كترجمة عبقرية للنظام الخفي الذي يحكم الوجود بأسره. فقد اشار العلم اكثر من مرة الى انقسام كل وجود الى قطب سالب وقطب موجب، والى الانفعالية القائمة بين هذين القطبين، كما اشار الى ثنائية العناصر المكونة للوجود، من رطوبة ويبوسة، وحرارة وبرودة، وذكورة وانوثة، والى التجاذب القائم بينهما. وبالتالي فان هذه الاشارات انما هي اشارات تكشف عن الحق او عن الحقيقة المطلقة، وبالتالي فان تأويلنا لمعاني هذه الظاهرة في الفن الاسلامي ليس بالامر الغريب. فلا يسعى هذا الفن، ومنذ البدء، الا للشهادة على الحق،

■ الصفحة الاولى من مصحف شريف (تحت / الى اليمين). العصر المملوكي، القرن ١٤ م / مصر - من مقتنيات مكتبة الدولة في بافاريا. لاحظ الدقة والاتقان في التشكيل والتذهيب والزخرفة الجامعة بين الخيط (النجمة العشرية) والرمي (الاطار الخارجي وزخرفة الفراغات داخل النجمة ■ شمعدان (الى اليسار)، فضة وذهب وبرونز. مصر، القرن ١٤ م - مجموعة خاصة. يؤكد هذا الشمعدان على المادة الغنية (ذهب، فضة، وبرونز) التي تشكل منها الكثير من آثار الفن الاسلامي. وعلى غياب صفاتها الخاصة، لمصلحة الزخرفة والشكل، أو لمصلحة المنهج الزخرفي الهندسي ■

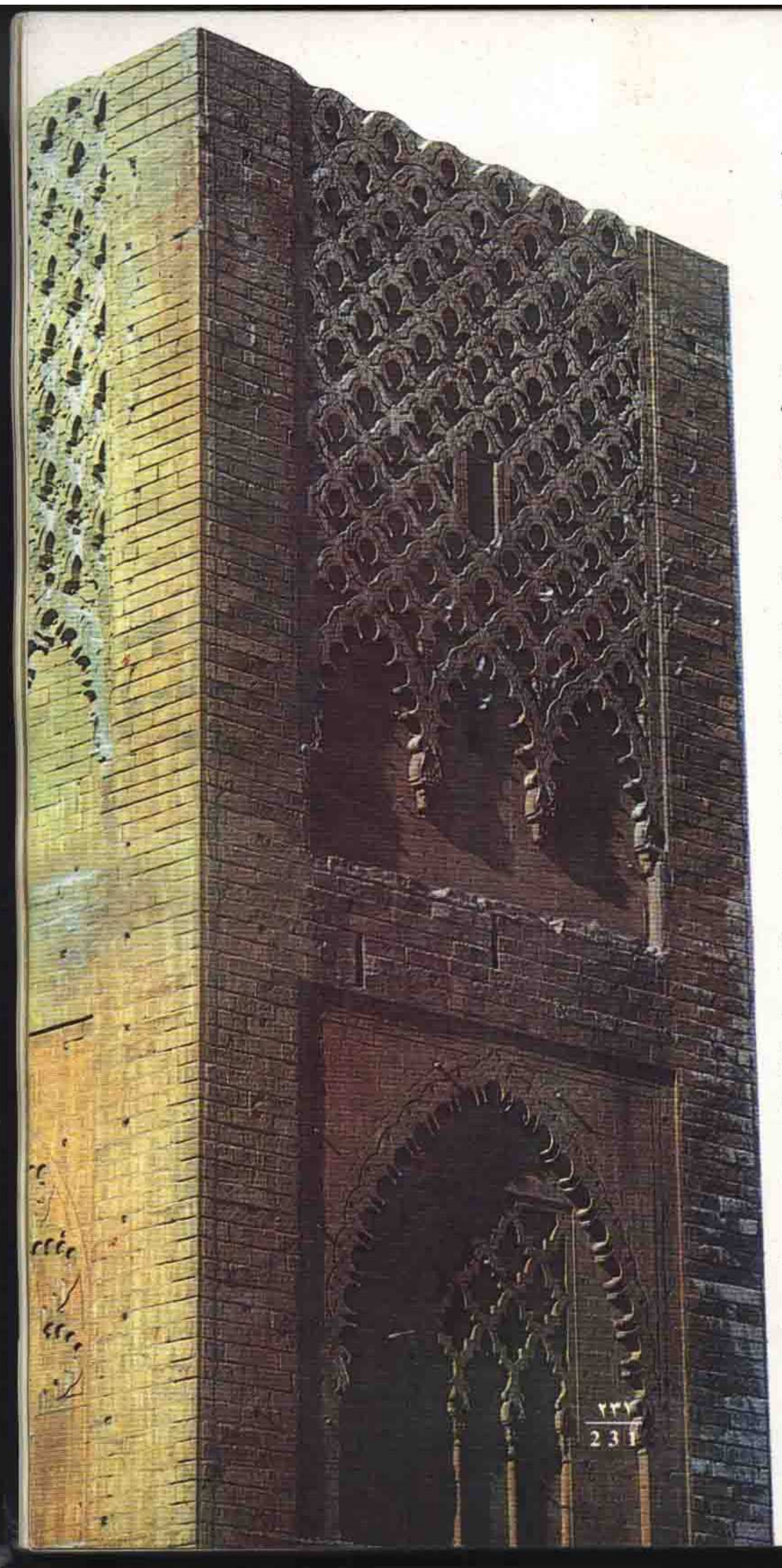






■ قبة مقام السلطان قايتباي في مدافن الخلفاء (تحت) القاهرة، النصف الثاني في القرن ١٥ م. لاحظ الدقة والاتقان في الزخرفة المحفورة على القبة، والتي تجمع بين اسلوبي الخيط والرمي. والتي تعتبر واحدة من الآثار البديعة في فن العمارة الاسلامي ■

■ برج مسجد حسن في الرباط، المغرب (الى اليسار)، والذي لم يكتمل بناؤه. أمر ببنائه الخليفة الموحد ابو يوسف يعقوب المنصور عام ١١٩٥ م بمناسبة انتصاره على الاسبان في الاركوس، وتوقف العمل فيه بعد وفاته.
لاحظ الزخرفة المحفورة عميقا، والمعتمدة على اسلوب الرمي. والتي تعتبر هي الاخرى واحدة من الآثار البديعة النادرة في فن العمارة ■



او على الحقيقة المطلقة. الم يأخذ هذا الفن بالمبدأ او بالفهم الديني الشامل، وبترجمته الى لغة فنية؟

الاتقان

ان الانطلاق من المنطق الجمالي كسمة مميزة وموحِّدة للفن الاسلامي، يدفعنا بالضرورة الى البحث عن تجليات او مظاهر هذا المنطق البارزة. واولى هذه المظاهر او اولى هذا التجليات، هي **الاتقان.** ذلك انه بغياب الاتقان سينهار هذا المنطق وسيغيب، وبالتالي سينهار الفن الاسلامي بكليته، وتنهار معه دلائله وجماليته. فقد تبين لنا ان جمالية هذا الفن، انما هي جمالية خفية وغير مرئية، وهي جمالية يكشف عنها الذوق، ونور البصيرة، وبالتالي فانها جمالية باطنية. اي لا بد لها من ظاهر لكي تختفي وراءه او لكي تتبطنه. فاين هو الظاهر؟.

الظاهر هو هذا الشكل الهندسي الرياضي، هو «الخيط» و«الرمي» المستقيم والمنحني. ولا بد لهذا الظاهر من ان يكون كاملا ومستقلا، حتى يكون له باطن كامل ومستقل. فلا نزال هنا ايضا مع الثنائية وقطبيها بحيث لا ينفي الواحد منهما الاخر، بل على العكس، يقود الواحد منهما الى الاخر.

ولكي تتم كمالية الظاهر واستقلاله، لا بد من الاتقان. فكمال «الخيط» و«الرمي»

واستقلال كل منهما، تجيء من اتقان رسم الحدود الجامعة والحدود الفاصلة. اي من اتقان الرسم الهندسي. فأقل خطأ في تحديد طول الخطوط او عرضها سيفقد العمل الفني حضوره كليا. فأي خطأ في سنتيمتر واحد، ستنهار معه الهندسة بالضرورة، وينهار العمل الفني بكليته. فنحن امام هندسة مغلقة ومحكمة، فالدائرة يجب ان تكون دائرة، والمربع مربعا، والمثلث مثلثا، حتى يتم تقسيم المساحات الى مساحات هندسية متساوية ومغلقة.

مع الفن الاسلامي. نحن ازاء فن يشبه الى حد بعيد صناعة الآلات الحديثة المعقدة والدقيقة، بحيث لا بد هنا من الاتقان الشديد حتى يتم تركيب هذه الالات الدقيقة. كذلك يحتاج الفن الاسلامي، الى مثل هذا الاتقان. فخطأ صغير في رسم زاوية، او في طول الف، او في رسم قوس، سيؤدي الى زعزعة الرسم بكليته، وبالتالي لن يستقيم هذا العمل امام العين، فتغيب بالضرورة جماليته ودلالته. (٢)

الاتقان والجمال

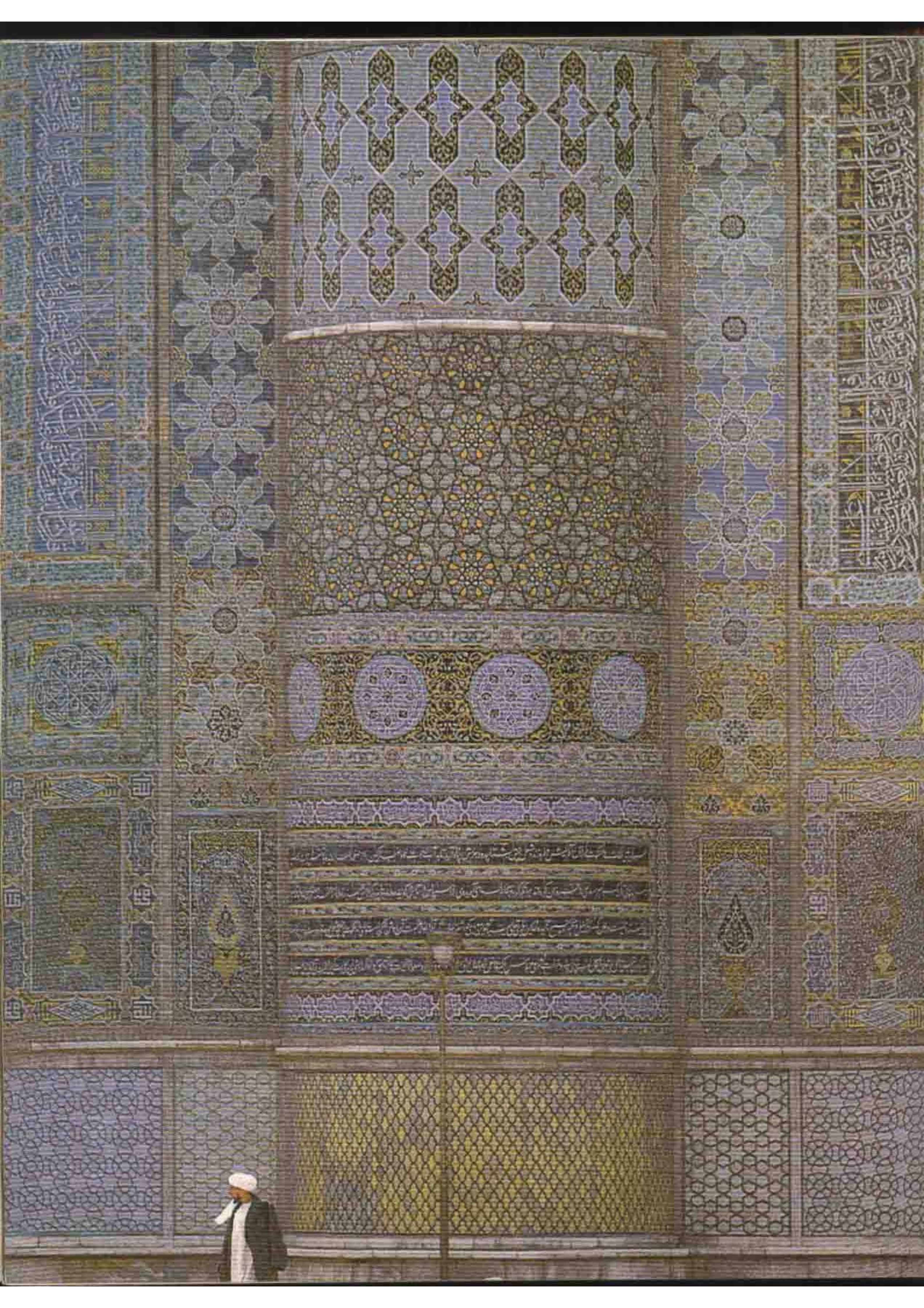
مع الاتقان، نقف امام خصائص جديدة لهذا الفن. فالاتقان يحقق من جهة، كمال الظاهر واستقلاله، اي يحقق استقلال الفن، ويحقق من جهة ثانية، استقلال المشاهد. فعندما تنغلق المساحات المرسومة او المخططة

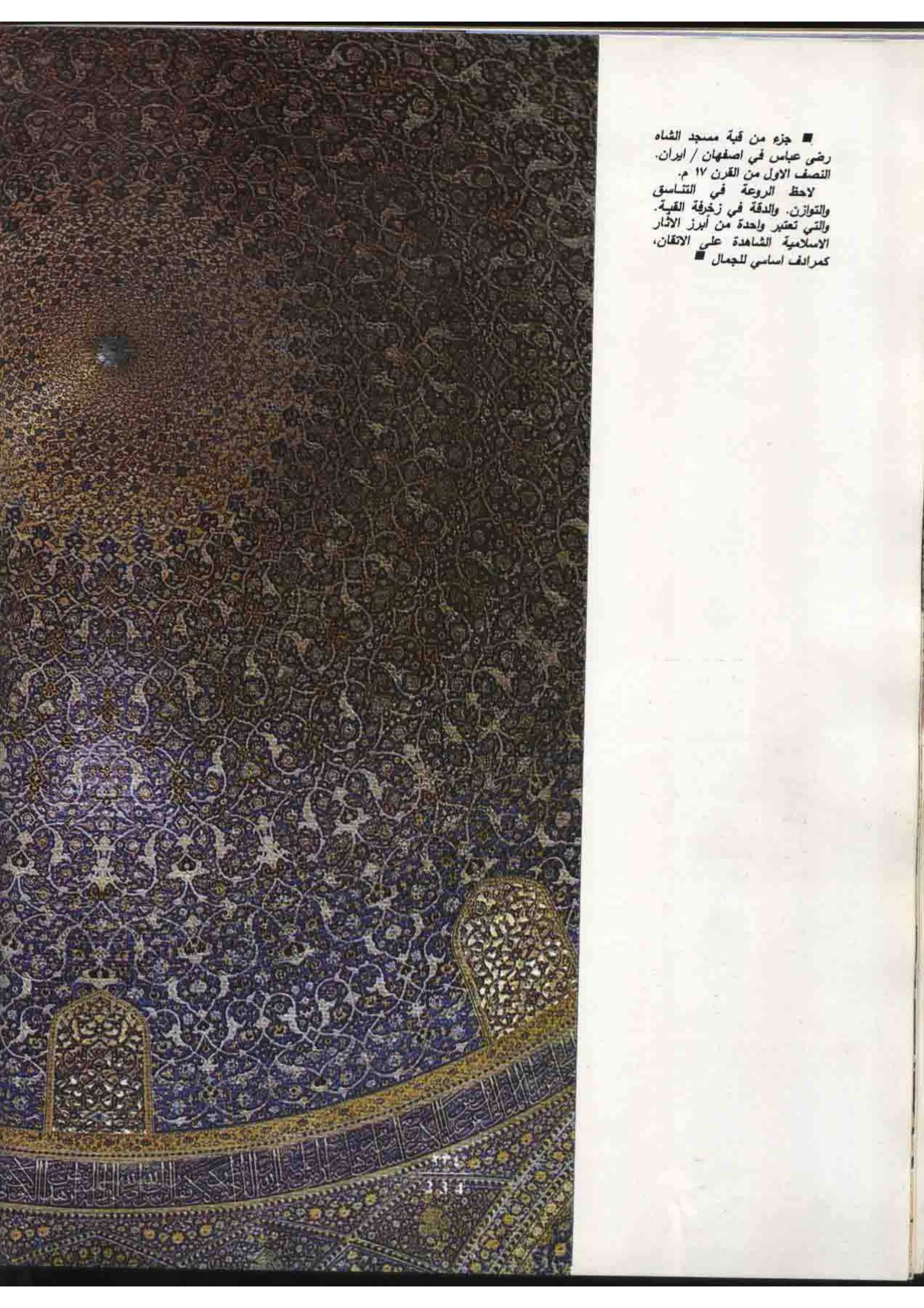


■ *جانب من مقبرة في قراقان / ايران. الفترة السلجوقية، القرن ١١ م (فوق). لاحظ الفنية الدقيقة في استعمال الاجر كوحدة هندسية معمارية وزخرفية في آن. كذلك لاحظ اسلوب التشكيل المعتمد على النافر والمنخفض، المتماثلة مع منهجية الخيط والرمي، المستقيم والمقوس* ■ *جانب من مسجد الجمعة في هيراة / افغانستان والجامع بين مختلف الاساليب والأنواع الفنية. إلا أن المثير للتأمل هنا، هو الاتقان، الدقة، والتناسق في هذا التنوع الرائع والغني (الى اليسار)* ■

هامش رقم (٢)

يتوقف ريتشارد اتنغهاوزن، عند «الاتقان» ليرى فيه السمة البارزة التي توحد الفن الاسلامي، يقول مسميا الاتقان بالتناسق والتوازن والكمال: «ان التناسق العام والتوازن القائم بين الاجزاء وكمال التكوين الفني كله، تتوفر بحق في كل اعمال الفن الاسلامي، الامر الذي يحملنا على اعتبارها اهم العناصر الاسلامية جميعا. (تراث الاسلام الجزء الثاني الفنون الزخرفية والتصوير، شخصيتها ومجالها).





■ جزء من قبة مسجد الشاه رضى عباس في اصفهان / ايران. النصف الاول من القرن ١٧ م.
لاحظ الروعة في التناسق والتوازن. والدقة في زخرفة القبة. والتي تعتبر واحدة من أبرز الآثار الاسلامية الشاهدة على الاتقان، كمرادف اساسي للجمال ■

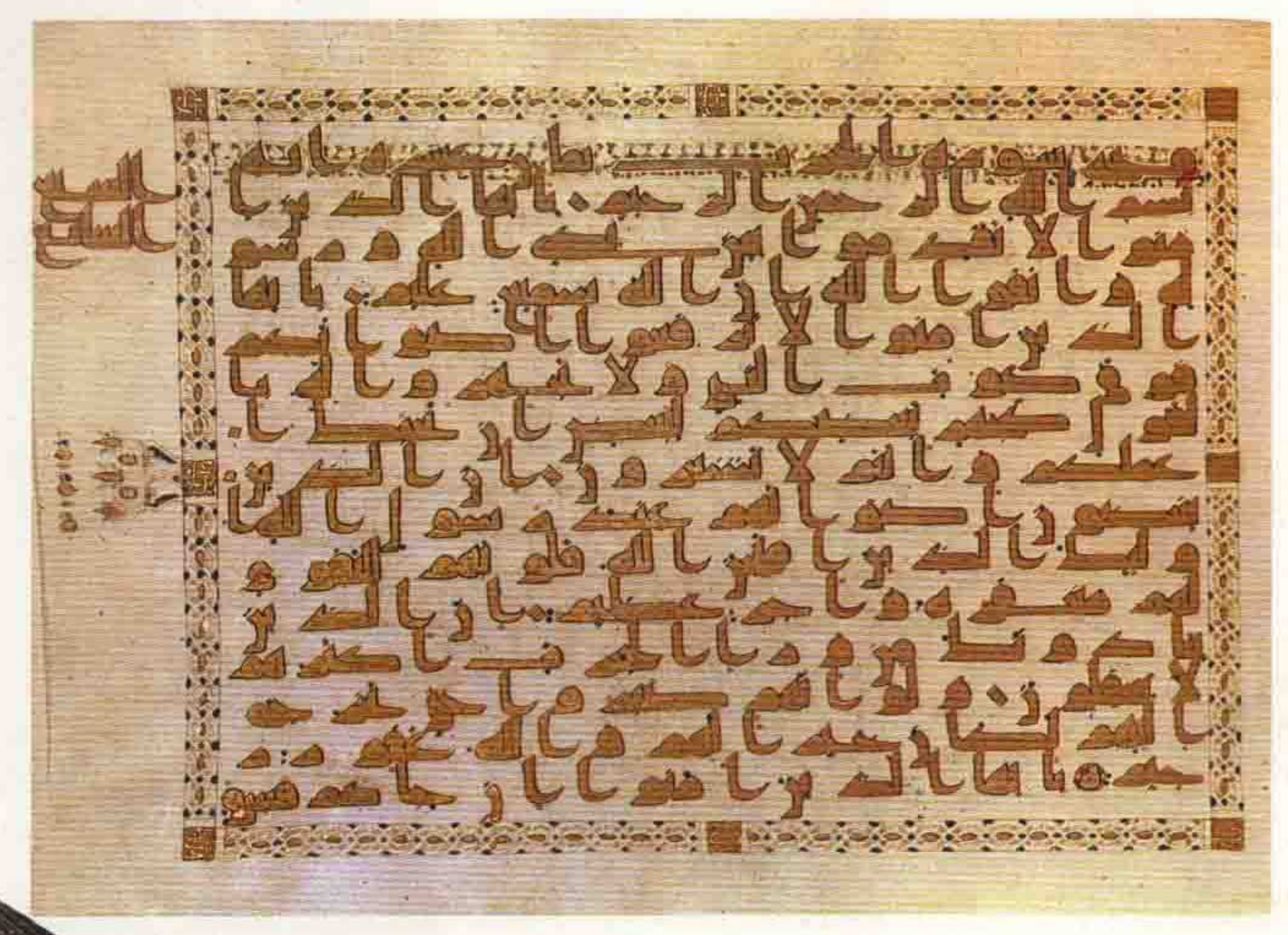
او المنقوشة، انغلاقا هندسيا محكما يتحول الفن الى جواب نهائي، وبالتالي يغيب الحوار بين المشاهد وبين الفن، فلا يعود المشاهد طرفا يشارك في اكمال الفن حتى يبوح هذا الفن بمضامينه كما هي الحال بالنسبة للفنون الحديثة، حيث المعاني الاخيرة للفن موجودة لدى المشاهد نفسه. بل ان علاقة المشاهد والفن هنا علاقة طرفين مستقلين، بحيث يتم الوصول الى المضامين والمعاني الاخيرة، عن طريق القبول والتذوق، لا عن طريق المشاركة والحوار. فالفن الاسلامي، فن يتوجه الى العين، كونه لغة مستقلة قائمة بذاتها، او كونه شكلا مجردا وكاملا. وليس على العين، نقل هذه الاشكال الى المخيلة، او الى الذاكرة، حتى تتم ترجمتها الى افكار ومشاعر واحاسيس ليدركها المرء فيتذوقها او يرفضها. بل على العين نفسها تذوق هذه اللغة وفهمها. فالمستقيم او المنحني، ليس رمزا لعاطفة او لحادثة او فكرة. كذلك، ليس هو مجرد حروف او كلمات للغة، هو وسيلة لنقل المعاني والافكار، بل هو رمز او حروف لحقيقة مطلقة، انه بالتالي، ليس شكلا بل هو تجل.(٣)

ان الفن الاسلامي، من هذا المنطلق، فن يحقق معانيه بعيدا عنه، انه بالتالي يحقق المعنى ولا يحمله او يفسره. فهو المعنى. والمعنى هنا شهادة على وحدة الوجود، او وحدة العالم، وعلى النظام القدري الذي

هامش رقم (٣)

لقد نظرت الفلسفة الاسلامية الى الاتقان كمرادف للجمال، او كشاهد اول للجمال. ويمكننا بالرجوع الى الغزالي ان نتلمس بوضوح المنطق الجمالي الذي سار فيه هذا الفن وطبقه يقول الغزالي:

«كل شيء، فجماله وحسنه في ان يحضر كماله اللائق به الممكن له، فاذا كانت جميع كمالاته الممكنة حاضرة فهو في غاية الجمال... والخط الحسن كل ما يجمع ما يليق بالخط من تناسب الحروف وتوازنها واستقامة ترتيبها وحسن انتظامها. ولكل شيء كمال يليق به، فحسن كل شيء في كماله الذي يليق به. فلا يحسن الانسان بما يحسن به الفرس، ولا يحسن الخط بما يحسن به الصوت. ولا تحسن الاواني بما تحسن به الثياب وكذلك سائر الاشياء (كيمياء السعادة).



يحكم هذا الوجود وهذا العالم.. من هنا، كان الاتقان الوسيلة الاولى لكي يتم حضور هذا الفن. فالاتقان هنا بمثابة الجسد الذي يشهد بوجوده على الحياة، وبغيابه ستبقى الحياة مجرد احتمال، والفن مجرد تصور.(٤)

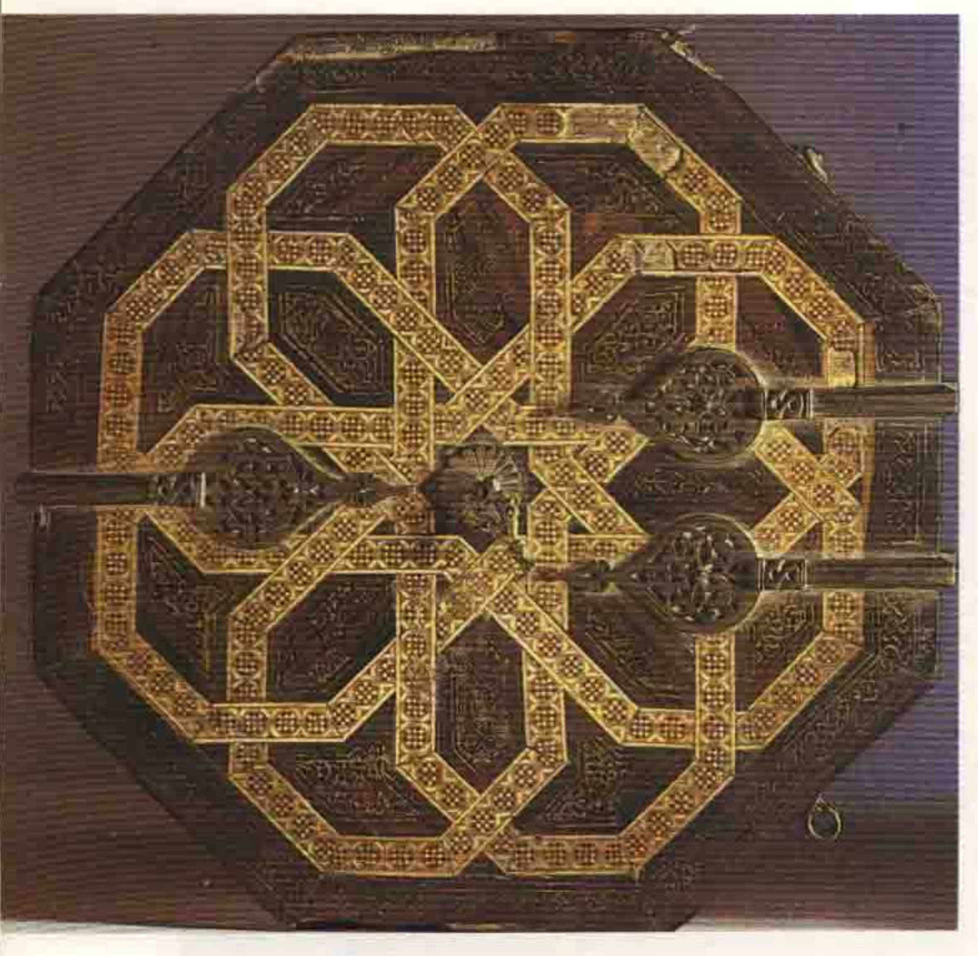
الفن الاسلامي والمواد النادرة

في الوقت الذي يبدو فيه الفن الاسلامي فنا متقشفا حتى الزهد، او حتى الفقر، على صعيد عناصره

هامش رقم (٤)

هكذا ففي جمعنا معا للموقف الروحي والموقف الفني، او في قراءتنا للموقف الفني كترجمة للموقف الروحي، يمكننا الوقوف امام الاتقان كترجمة للجلو الذي تحتاج اليه المرآة لكي تعكس الصورة بصفاء ووضوح، او الجلو الذي يحتاج اليه القلب لتتم المعرفة للمرء. فلقد ردد بعض الصوفية الكبار ان المعرفة كل المعرفة انما هي كامنة في القلب، وما على المرء لكي يصل اليها الا بجلو قلبه. هكذا فجمال الخط كامن فيه وجمال الزخرفة كامن فيها، كقيام المعرفة بالقلب، لا بد من الاتقان حتى يظهر جمال الخط او الزخرفة، وينجلي امام العين.

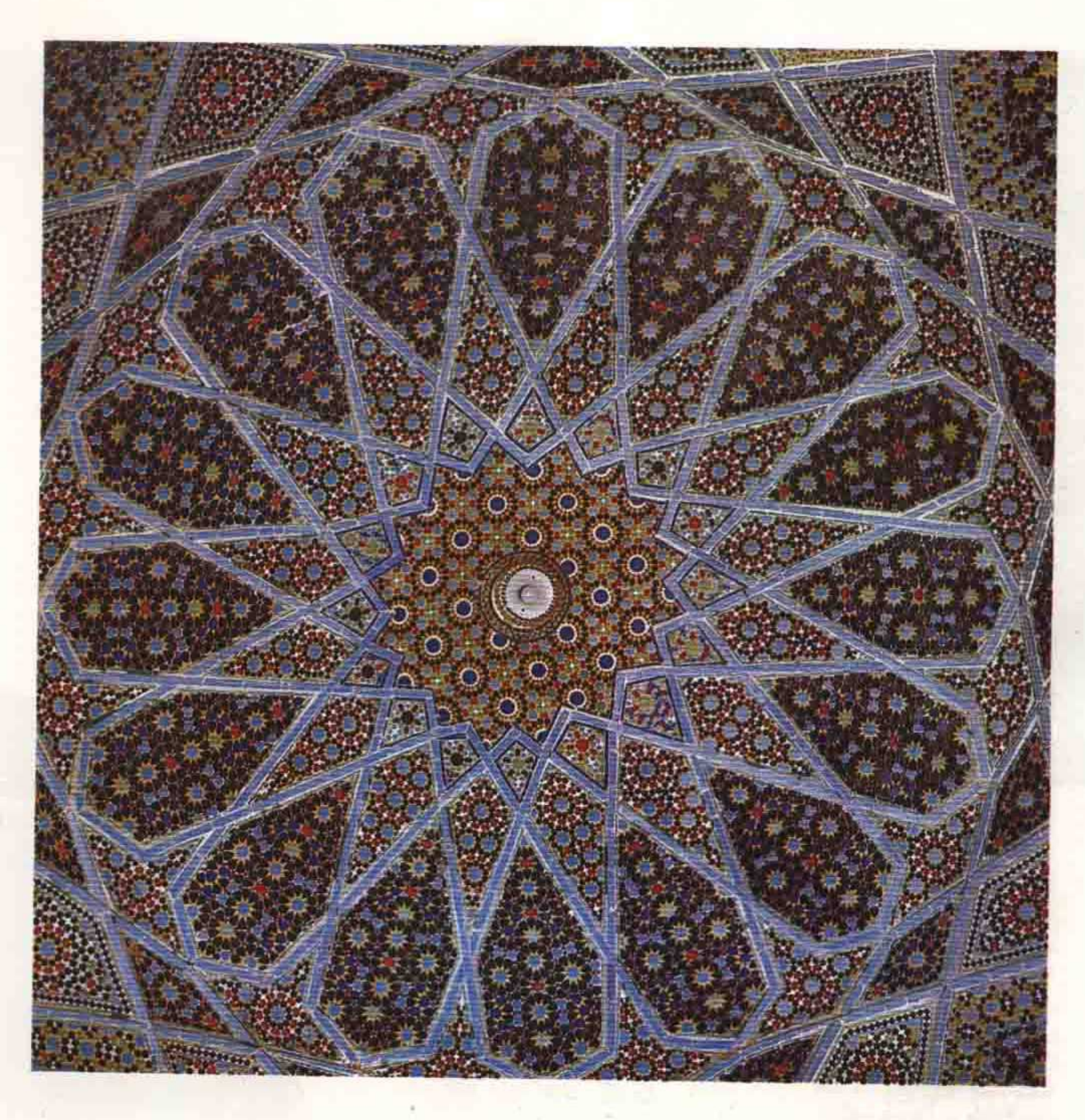
الفنية التي تشكل لغته، يبدو لنا من جهة ثانية انه فن وافر الثراء حتى الغنى الباهر، على صعيد العناصر المادية التي يتحقق بواسطتها كفن. فالابداعية المذهلة والفريدة، التي يقدمها الفن الاسلامي، تكمن في تعدد تجليات هذا الواحد. صحيح ان «الخيط» و«الرمي» هما العنصر الفني الوحيد الذي يشكل البنية الجوهرية لهذا الفن، الا ان هذا الواحد سيتعدد الى ما لا نهاية، بحيث يصبح كثيرا. سنشهد، ومنذ اللحظات الاولى، ان هذا الواحد لن يظهر مرتين في صورة واحدة. على الرغم من هذا التكرار الواضح، او التكرار المبدأ.



■ قبة مسجد الصخرة، ذهب. القدس (في الوسط) ■ صفحة من مصحف، خط كوفي قديم بماء الذهب. (الى اليمين) القرن ٨ م غطاء صندوق (الى اليسار) خشب، عاج، برونز، وذهب. اسبانيا - القرن ١٤ م ■ تقدم هذه النماذج شهادة واضحة على غنى المادة في الفن الاسلامي. في الوقت الذي لم تفرض فيه المادة، على الرغم من غناها وندرتها وخصوصيتها كمادة، شروطاً أو صفات مستقلة، على منهجية الفن الاسلامي. بل على العكس، فانها قد امتثلت لشروط المنهج نفسه ■

ان التعدد سيظهر بوضوح مع المادة نفسها التي يتجلى بواسطتها «الخيط» و«الرمي». واذا اردنا ان نحصي المواد التي يتم بواسطتها تحقيق هذا الفن، فاننا سنحصل على قائمة مذهلة من حيث الغنى المادي. فنحن امام الذهب، والفضة، والبرونـز، والنحـاس، والخزف، والفسيفساء، والرخام، والعـاج، والخشب الثمين، ونحن امام الزمرد، والياقوت، والفيروز، وما الى ذلك من احجار كريمة، ستتحول في هذا الفن الى الوان وخطوط وحروف واقواس واشكال هندسية.

مع هذه المادة سيتم التعدد،



■ سقف مقبرة الشاعر حافظ في شيراز / ايران (فوق) ■ وصورة التقطت بأذن خاص، لتفصيل من زخارف الروضة الرضوية في مشهد / ايران (الى اليسار) ■

وستتجدد صورة الواحد الى ما لانهاية. فالعمل الفني نفسه اذا تحقق بواسطة الخشب، هو غيره، اذا تحقق بواسطة النحاس او الذهب. واذا تغيرت الالوان، سيتغير ايضا العمل الفني، من حيث حضوره. فالاشكال نفسها اذا تغيرت الوانها او تغيرت مادتها، تغيرت ايماءاتها واشاراتها.

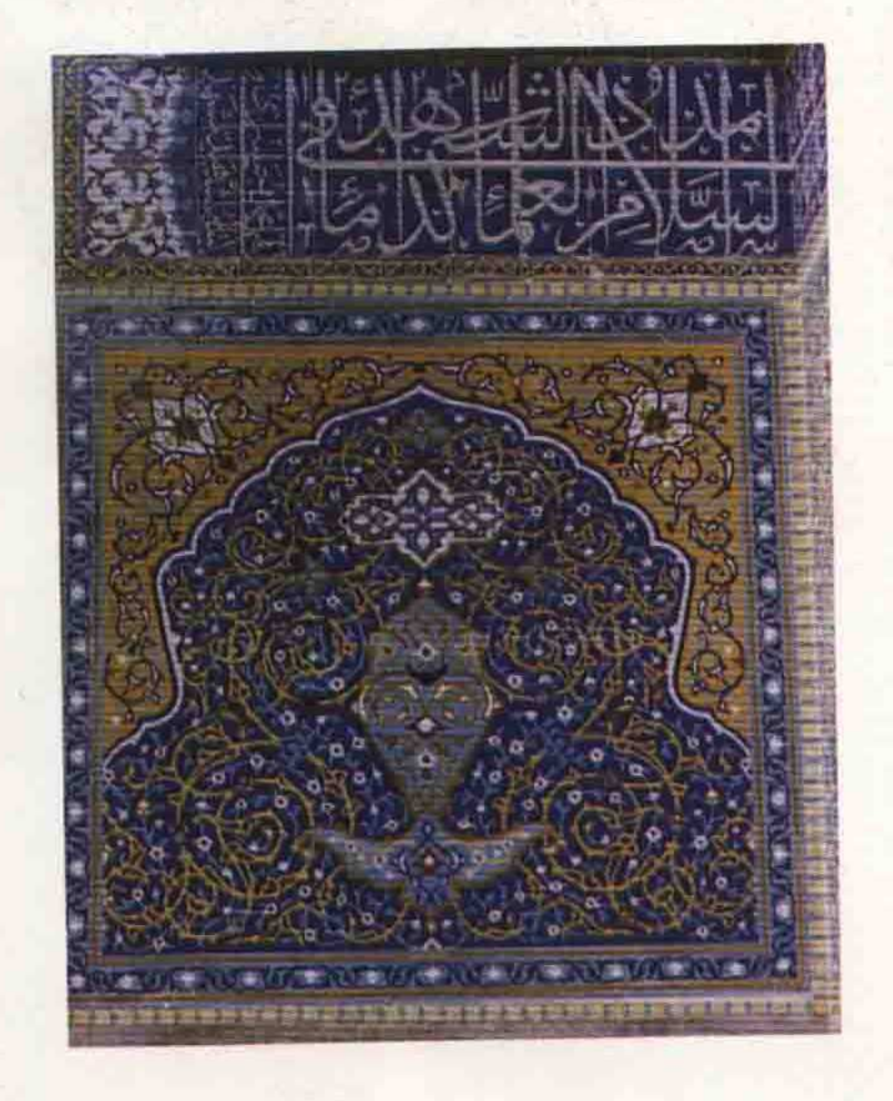
معنى ذلك، ان المادة نفسها ستشترك هنا في اضفاء حالات جديدة، او ايماءات جديدة. وهي التي سوف تعطي العنصر الواحد امكانية التعدد. لماذا؟

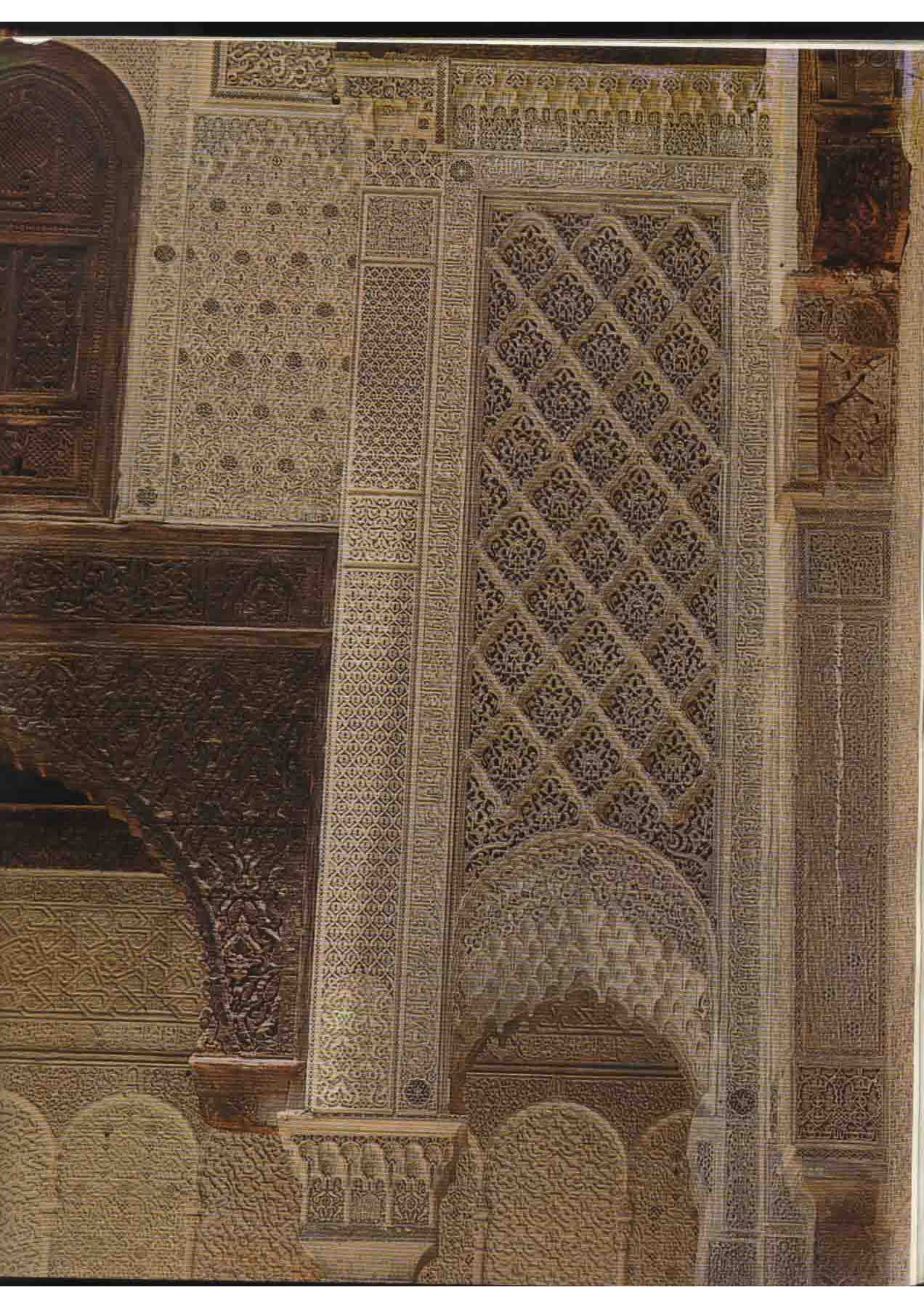
المادة كجمال

ان الانطلاق من القيم الفنية الحديثة، يكشف لنا عن اجوبة مقنعة لهذه الظاهرة الفريدة في الفن الاسلامي. فلقد نادت القيم الحديثة باستقلالية العناصر الفنية كلغة قائمة بذاتها، فاشارت الى الالوان كونها كائنا حيا له حضوره المستقل، كما اشارت الى المادة، سواء أكانت هذه المادة بياض الاوراق، ام صلابة الحجر، ام نظافة المعدن، ام خصائص النسيج، بأنها تحمل في ذاتها قيما فنية. ولقد انتبه النحات الحديث الى طبيعة الحجر نفسها، كما انتبه الحفار الى طبيعة البرونز، او النحاس، او الاوراق، وبالتالي لقد اعطى الفنان الحديث المجال واسعا للمادة الطبيعية حتى تشارك هي نفسها في الحديث عن نفسها كجزء لا يتجزأ من حديث العمل الفني واذا كان النحات رودان قد اشار الى انه لا يقوم في نحته الا بازالة الزوائد عن الحجر، فان نحات قرن العشرين لم يفعل غير انه شق الحجر لكي يكشف عن داخله، او انه جاء بصخرة ليسميها نحتا، او عملا فنيا.

في الفن الاسلامي، يبدو الاهتمام بالمادة كجزء لا يتجزأ من العمل الفني اهتماما اساسيا واهتماما مبدئيا. فقد جاء هذا الاهتمام بالمادة وحضورها الفعال كجزء لا يتجزأ من العمل الفني، من سعي الفنان الى الكمال، وسعيه الى المطلق، فلم يقل الفنان المسلم ان الالوان كائن حي. بل توجه حين اراد ان يلون الى المواد الحية نفسها. فالاحجار الكريمة التي تتحول في الفن الاسلامي الى لون ازرق او احمر او اصفر او اخضر، تبقى مادة حية وستبقى الحياة فيها امرا واقعيا ملموسا، وليس امرا متوهما او افتراضيا. فقد لا نستطيع ان نفصل، حضور الذهب او حضور الفضة، وما يثيره في الانسان، من تأثيرات، عن العمل الفني. صحيح ان الذهب يشكل في هذا الفن حدود اضلاع مربع، او خطوطا تشبه

■ تشهد ألوان سقف القبة (الى اليمين)، وزخرفة جدار الروضة (تحت)، شهادة واضحة على الحيوية المثيرة في الألوان المستخرجة من العناصر الطبيعية، او الاحجار الكريمة. وهي في الوقت نفسه، كالمادة الثمينة، لا تفرض خصوصيتها كألوان، بقدر ما تنضم الى منطق التشكيل ومنهجيته الصارمة ■



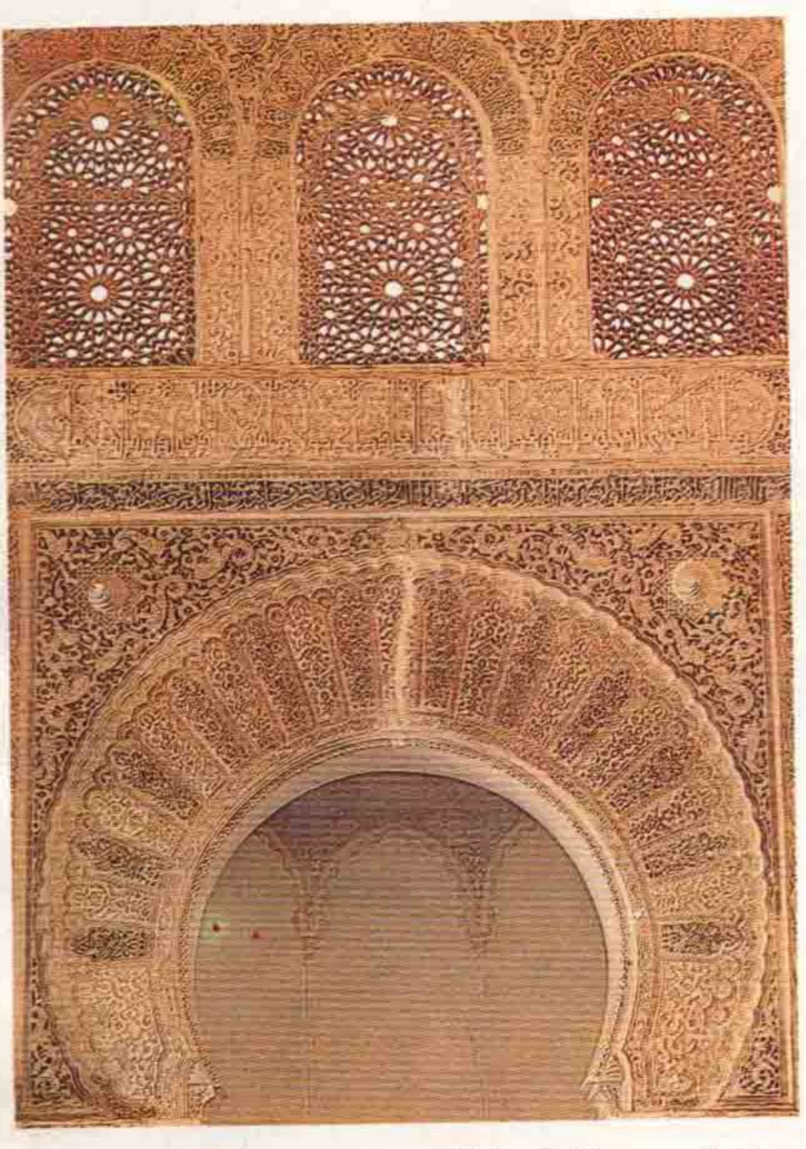


الذي يقدمه الفيروز، والاحمر الذي يعكسه الياقوت، انما هو اللمعان الى حد بعيد خطوط ورقة غار، او زهرة، او يشكل اللون الاصفر، الا انه يبقى ذهبا، اي مادة نادرة لها حضورها الخاص، ولها تأثيرها الخاص ايضا. فالذهب او الفضة او العاج، او النحاس، او خشب السنط، او الجوز، او المينا او الخزف، هي كذلك تجليات تشهد بدورها على الحياة الخفية السارية في مسام الوجود بأسره، وبالتالي فانها الشهادة الكبرى على الحق الواحد، اصل كل شيء، وهدف كل شيء.(٥)

المادة كشاهد اتقان

ان الذهاب الى المعادن الثمينة والى الاحجار الكريمة هو ايضا تحقيق مثالي للاتقان، ذلك ان القصد من اللجوء الى هذه المواد كما يتبين لنا عند تأملنا لاي اثر فني، هو في تحقيق او في الوصول الى جمال اعمق او كمال افضل. فلم يستقل الذهب او الفضة او الفيروز كمادة قائمة بذاتها، بل هي مواد تخلت عن ذواتها اذا جاز التعبير لتكون خطا او شكلا او نقطة او سطرا او لونا، اي انها لم تكن لتزيد العمل الفني قيمة مادية بل لتزيده قيمة فنية.

ان اللمعان الذي يقدمه الذهب، والصفاء الذي تضفيه الفضة، والبياض الذي يطلقه العاج، والازرق



■ جانب من مدرسة العطارين في فاس / المغرب (الى اليمين). والجزء الأعلى من محراب المسجد الصغير لسيدي بلحسن في تلمسان / الجزائر (فوق)، يقدم هذان النموذجان الجامعان لأساليب متنوعة في فن الحفر، الخط، والزخرفة، ومواد مختلفة من خشب وحجر وجص، شهادة بارزة على الاتقان كسمة اساسية من سمات الموحّد في الفن الاسلامي ■

هامش رقم (٥)

علينا ان نميز هنا دور المادة في الفن الاسلامي عن دورها في الفنون الحديثة او في الفن الغربي بعامة. فلقد حافظت المادة في الفنون الغربية على صفاتها وخصائصها. وعلى اساس هذه الصفات وهذه الخصائص اشتركت كجزء لا يتجزأ من العمل الفني اي ان الفنان هنا وظف صفاتها كجزء لا يتجزأ من المعنى الذي اراده او اراد الوصول اليه الا انها لم تحتفظ بمثل هذا الاستقلال بالصفات والخصائص في العمل الفني الاسلامي. بل احتفظت بقيمتها كمادة نادرة وكمادة غنية وكثيفة فهي على سبيل المثال لم تؤثر على الخط من حيث جماليته وحضوره ومنطقه الجمالي، بل هي زادت من قيمة الحبر او المداد الذي كتب فيه الخط.



■ صحن خزف، الفترة المملوكية. مصر، القرن ١٤ م، (مجموعة خاصة) لاحظ الزخرفة القائمة على اسلوب الخيط، والتي تتخللها زخرفة بسيطة على اسلوب الرمي ■

والبياض والصفار والاحمرار الاكمل، اي هو الاشارة الى مطلق اللمعان ومطلق الصفاء، ومطلق البياض، ومطلق الاحمرار. فليس المقصود هنا الاشارة الى الابيض، او الاصفر، كلون فحسب، بل المقصود هنا الابيض كشهادة وكتجل لحقيقة وجودية، هي بدورها شهادة وتجل لحقيقة غيبية الهية.

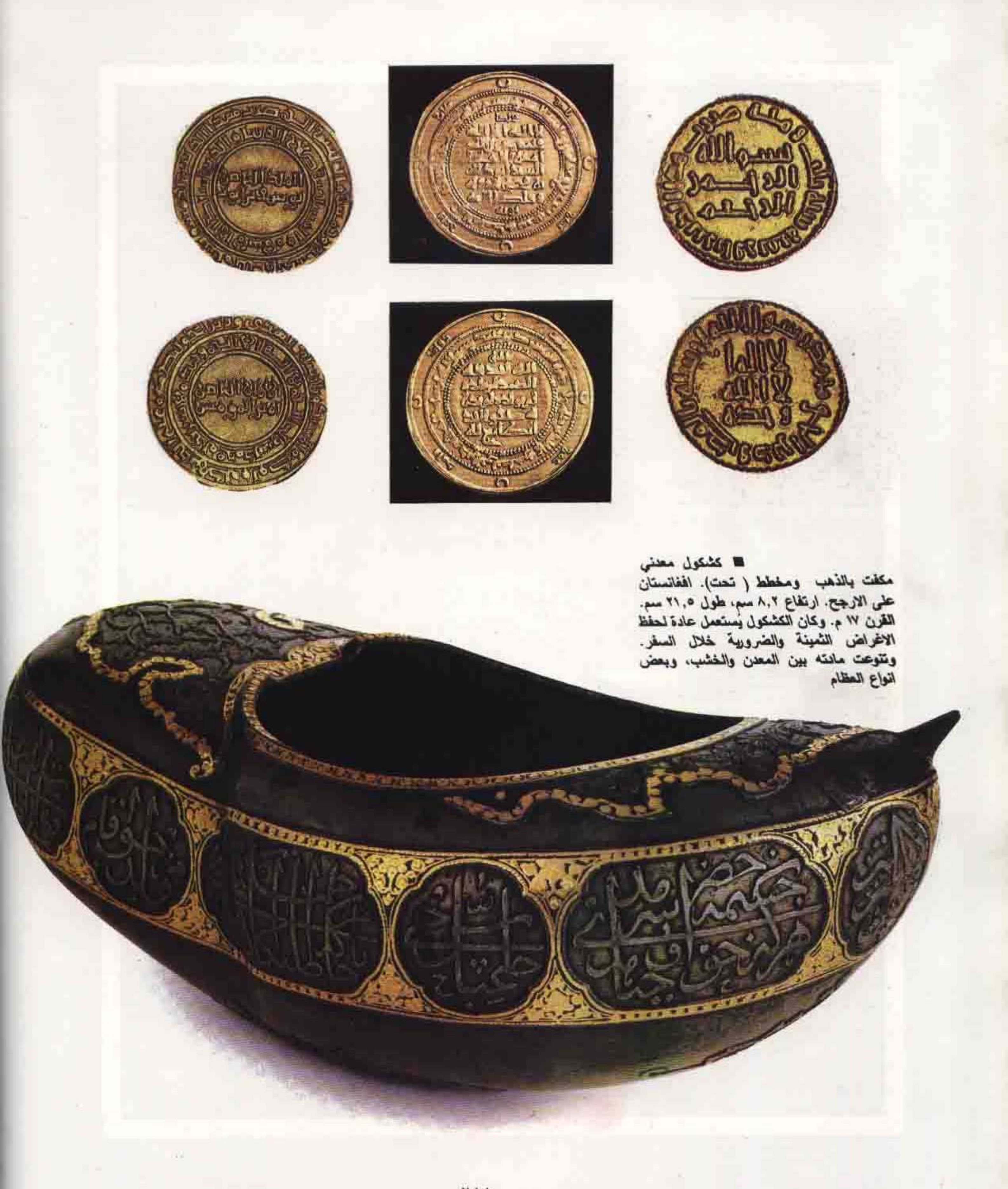
لقد غاب الموضوع عن الفن الاسلامي، كما غاب الفنان، كما غاب الحدث، لان الذي حضر، كان الوجود باسره، كتجل من تجليات الحق الواحد الذي تعدد من دون ان يفقد احاديته.

الفصل الثامن

الفن الوظائفي

(بين الاحتراف والشهادة)

■ وظيفة الفن الإسلامي ككلمة معبرة ■ الوظائفية بين الشهادة والمنفعة ■ الوظيفة والصناعة ■ الأبدية والباطنية ■ وظائفية الفن الإسلامي ووظائفية الفن الغربي ■ وظائفية الفن الحديث: عودة إلى تطبيق الفن الإسلامي ■ وظيفة الفن بين الجمالية الغربية والجمالية الإسلامية ■ المطلق والحد ■ [illegible]

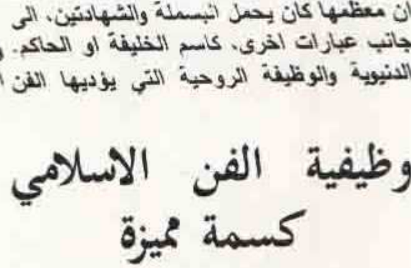


■ كشكول معدني
مكفت بالذهب ومخطط (تحت). افغانستان على الارجح. ارتفاع ٨,٢ سم، طول ٢١,٥ سم. القرن ١٧ م. وكان الكشكول يستعمل عادة لحفظ الاغراض الثمينة والضرورية خلال السفر. وتنوعت مادته بين المعدن والخشب، وبعض انواع العظام









■ وجها دينار أموي، (الصفحة الاولى / الى اليمين، فوق وتحت) يرجّح سكه في مدينة «افريقيا». والتي يعتقد المؤرخون بأنها الاسم القديم لمدينة القيروان التونسية حاليا. ويعود تاريخ السك الى عام ١٠٣ هـ ■ وجها دينار بويهي، فضة، عهد أبي طالب رستم. (الصفحة الاولى / في الوسط، فوق وتحت) سك في المحمدية، النصف الثاني من القرن الرابع الهجري، اواخر القرن العاشر الميلادي. زنة ١١،١٣ غ، قطر ٤٢،٥ ملم ■ وجها دينار من العصر الايوبي (الصفحة الاولى / الى اليسار، فوق وتحت). سكه صلاح الدين الايوبي عام ٥٨٣ للهجرة، تخليداً لذكرى استعادة القدس من الصليبيين ■ وجها دينار أموي، ذهب (هذه الصفحة / فوق). عهد عبد الملك بن مروان. من دون تاريخ، وان كان من المرجح سكه في دمشق بين السنوات ٧٢/ ٧٤ للهجرة، اواخر القرن السابع الميلادي. زنة ٤،٣٥ غ، قطر ٢٠ ملم ■ وجها دينار عباسي، ذهب (تحت). عهد المقتدر (٢٨٢ / ٣٢٠ هـ - ٨٩٥ / ٩٣٢ م). دون تاريخ. زنة ٤،١٧ غ، قطر ٢٢ ملم ■

ومن خلال تأملنا للعملات الاسلامية، نلاحظ ان معظمها كان يحمل البسملة والشهادتين، الى جانب عبارات اخرى، كاسم الخليفة او الحاكم. ويمكننا الانطلاق من هذه الظاهرة، لملاحظة الجمع بين الشأن الديني والدنيوي، بين الوظيفة الدنيوية والوظيفة الروحية التي يؤديها الفن الاسلامي في كل انواعه ■

وظيفية الفن الاسلامي كسمة مميزة

مع وظائفية الفن الاسلامي، نقف امام ميزة او بالاحرى امام خصوصية، قد تكون الخصوصية الابرز لهذا الفن، تميزه وتفرده بين الفنون الاخرى التي عرفتها الحضارات السابقة او اللاحقة.

لقد ادت جميع الفنون وظيفة ما، خارج دائرة الفن. اي دائرة الجمال الصرف. ومن السهل ان نعيد، في كل وقت، قراءة الفنون كرسائل خفية موجهة من قبل السلطة الحاكمة، محددة وواضحة في مقاصدها وغاياتها، او كشهادات لامال وطموحات الشعوب في كفاحها او انتصاراتها، ولا يزال الكثير من المؤرخين والباحثين والنقاد يستنجد بالاثار الفنية لقراءة ماضي الافكار وماضي الصراعات وماضي المقاصد والأهداف السياسية والاجتماعية والدينية(١). وبالتالي فان وظائفية الفن بعامة جزء لا يتجزأ من اهدافه وحقيقته.

الا ان وظائفية الفن الاسلامي تختلف عن هذه الوظائف التي يمكن لنا ان نقرأها في الفنون الاخرى. فهي ليست رسالة خفية ولا هي شهادة. بل هي حقيقة مبدئية.

من هنا فان وظائفية الفن الاسلامي تطرح امامنا اكثر من سؤال واكثر من دلالة، سواء أكان القصد، قراءة جامعة تسعى للوصول الى رؤيا جمالية فنية عامة، ام كان

هامش رقم (١)

لم تشكل الاثار الفنية المصرية القديمة او اثار حضارة وادي النهرين المكتشفة حديثا ايات فنية مذهلة ومدهشة على الصعيد الجمالي والابداعي فحسب. بل هي تاريخ واضح للافكار والمعتقدات الفلسفية والسياسية والدينية التي حملتها هذه الحضارات القديمة. كذلك على الرغم من الفنية الدقيقة التي جسدتها الايقونات البيزنطية فان وظيفتها كرسالة دينية هي التي طغت على جماليتها واكسبتها قدسيتها عبر مئات السنين. ولا نخطىء كثيرا اذا رحنا نقرأ فنون اليونان او فنون النهضة الاوروبية كتاريخ اخر للمجتمع اليوناني او للمجتمع الاوروبي. كذلك لا نستطيع فهم اللوحة الحديثة الطالعة من ثورة الفن الحديث اذا لم نصغ اليها كجواب او كرد فعل على الثورة الصناعية، او على سقوط السلطة الدينية والاقطاعية، او الحروب الجديدة كالحرب العالمية الاولى والثانية.



■ قلادة ذهب، رقائق واسلاك. محفورة ومطعمة بالعاج ومحصصة بالياقوت، الزمرد، الماس، والكريستال الصخري. كما تتدلى منها حبات من اللؤلؤ. ارتفاعها، بما فيه- حبات اللؤلؤ ٩،٣ سم. شمال الهند، القرن ١٨ م على الارجح. متحف الفن الاسلامي - الكويت ■

القصد المضي قدما في الحوار القائم حول القيم الفنية السائدة الآن.

فوظائفية الفن الاسلامي، لا تشكل احدى الخصوصيات الجوهرية، التي قام عليها هذا الفن فحسب، كما انها لا تتوقف عند حدود صفة من الصفات الاساسية، بل تشكل، عندما تتعدد دلائلها، وعندما تتراكم الاسئلة التي تطرحها، العناوين الكبرى للفلسفة الجمالية، التي انطلق منها الفن الاسلامي، مستمرا فنا خاصا مميزا، عبر الألف السنة الماضية.







■ سوار (فوق). ذهب، رقائق واسلاك. مزخرف بأساليب الطرق والتخريم والتنفير. اقصى قطره ٦ سم، ايران، القرن ١٢ ـ ١٣ م ■ خاتم (تحت/ الى اليمين واليسار). ذهب، رقائق واسلاك. مزخرف بواسطة الاسلاك والطرق. اقصى قطره ١.٨ سم سوريا، القرن ١١ م. متحف الفن الاسلامي ـ الكويت ■

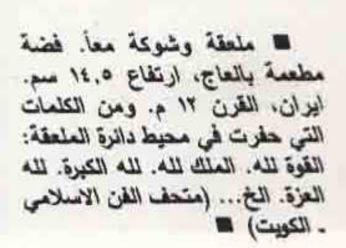
الوظائفية بين الشهادة والمنفعة

فان بدت وظائفية الفن الاسلامي من جهة، وظائفية فنية جمالية، تتماثل ووظائفية الفن عامة، سواء أكانت مرتبطة بالدين مباشرة، ام كانت تنحدر من رؤيا روحية،

فانها تبدو من جانب ثان، وظائفية نفعية، استهلاكية، منفصلة تمام الانفصال عن وظيفية او هدفية الفن التقليدية.



السجـــاد، والخزفيــــات، والخشبيـــات، والنحاسيـــات والمخطوطات، وما الى ذلك من اعمال فنية تجلى فيها الفن الاسلامي بكل خصوصياته وصفاته الكبرى. ادت وظيفة نفعية، استهلاكية، حسية محض. لقد ادفأت السجادة الجسد



■ ملعقة وشوكة معاً. فضة مطعمة بالعاج، ارتفاع ١٤،٥ سم. ايران، القرن ١٢ م. ومن الكلمات التي حفرت في محيط دائرة الملعقة: القوة لله. الملك لله. لله الكبرة. لله العزة. الخ... (متحف الفن الاسلامي - الكويت) ■

■ مقلمة. نحاس مكفت بالذهب والفضة، مطعم بالعاج. موقعة (فوق لوحة القفل) بعبارة: «عمل محمود بن سنقر، سنة ثمانين وستمائة». وتمثل رسومها الابراج الفلكية. عام ١٢٨١ م. ارتفاع ٣،٢ سم، طول ١٩،٧ سم، عرض ٤،٣ سم. المتحف البريطاني - لندن ■



البارد، صارت خيمة وستارة، والابريق صار وعاء لماء عذب. وصحن النحاس، صار قصعة لعسل صاف، او اناء لماء وضوء. وصار الخشب المحفور بابا، ونافذة، وسقفا، وكرسيا، وسريرا، وصندوقا، وقبرا، وصار الحرير، او الكتان، او القطن



المنسوج والملون، قميصا، وجبة، وعمامة، وغطاء. وصار الخط الانيق المتناسق عنوانا لكتاب، او اسما لحد، او قرية، او مدينة.

لقد توظف الفن في الحياة اليومية، وفي الحياة الحسية كوسائل، وادوات، والات. لبت الحاجات الاجتماعية، والحياتية اليومية. في ادق تفاصيلها واصغرها، من اللباس الى المأكل والمشرب والمأوى والمجلس، والى ما يرافق المرء في مسيرته الحياتية، من سرير الولادة الى شاهد القبر.

الوظيفة والصناعة

كان يمكن ان نسمي هذه الاعمال، ادوات والات وحسب.

ونلغي كلمة فن، ونستبدلها بكلمة صناعة، لولا ان هذه السجادة، او هذا الابريق، او هذه الملعقة، او هذا القميص، او هذا العنوان، لم يكن في الوقت نفسه، صفحة فن محكم النظام، متناسق الصفات والخصائص، يوحده جوهر فني واحد، ورؤيا جمالية واحدة وفلسفة ابداعية واحدة. فليست السجادة صوفا معقودا فحسب، بل هي رسم، وشكل، ولون، وهندسة، ونظام، ونسب، تشكل بدورها، العناصر الفنية التي قام عليها الفن الاسلامي ككل. كذلك، ليس صحن النحاس معدنا اصفر، او احمر، بل هو تخطيط، وحفر، وتكفيت، وكلام، وهمس، ورمز،

■ مقلمة ودواة معاً. فضة، نحاس، وياقوت. طول ٣٥ سم. تركيا، منتصف القرن ١٨ م ■



■ زوج حلق (فوق / الى اليسار). ذهب: رقائق، اسلاك، حبيبات، خط: سورة الاخلاص. مينا ولؤلؤ. اقصى الارتفاع ٤,٨ سم. الاندلس، القرن ١٢ م ■ زوج حلى (في الوسط). ذهب، رقائق واسلاك، اقصى القطر ٤,٢ سم. سوريا او مصر. النصف الثاني من القرن ١٤ م ■ مشط (تحت) كريستال صخري. محفور ومطعم بالذهب. محصص بالحجارة الكريمة، ياقوت وزمرد. طول ١٢,٧ سم، تركيا، القرن ١٧ ■ متحف الفن الاسلامي - الكويت ■



وليس العنوان حروفا تتلاصق لتؤدي معنى ما، اي ليس العنوان لغة فحسب، بل هو شكل، ونظام، وتناسق، ولين، وهندسة، وتشكيل، ورمز ايضا.

ثمة، فن ومنفعة، الا ان العلاقة بين الفن والمنفعة، لا تتوقف في الفن الاسلامي، عند المعاني، او الحدود، التي عرفتها الفنون القديمة او الفنون الحديثة،. صحيح، لقد تساءل جلال الدين الرومي:

«ـــ هل يرسم اي رسام صورة جميلة حبا في الصورة نفسها، دون ان يأمل المنفعة من ورائها.

ـــ وهل يكتب خطاط كتابة فنية، حبا في الكتابة عينها، دون ان تكون القراءة، هي غايته منها؟»

الا ان جلال الدين الرومي نفسه، هو الذي قال:

«ان الصورة الظاهرة، انما رسمت لكي تدرك الصورة الباطنة، والصورة الاخيرة تشكلت من اجل ادراك صورة باطنة اخرى، على قدر نفاذ بصيرتك».

معنى ذلك، انه، في الوقت الذي يجمع، الفن الاسلامي، بين الجمال والمنفعة، يستقل بغايته او بقصده الفلسفي والابداعي استقلالا مدهشا. بحيث لا تتأثر هذه الغاية بوظائفية ونفعية هذا الفن المباشرة.



■ بوق صيد. عاج محفور. اقصى طوله ٤٢,٧ سم. القرن ١١/ ١٢ م ■





■ علبة (فوق). برونز مكفت بالفضة، مزخرف بأشكال حيوانية ونباتية. ومخطط بعبارات «العز.. والاقبال.. والدولة.. والسعادة.. والعناية.. والقناعة.. والعافية.. الخ..». طول ١٧ سم، عرض ١٢ سم ■ الهند، عام ١٢٠٠ م. مجموعة خاصة ■ فنجان (في الوسط). برونز، مكفت بالفضة، ملون ومزخرف. قطر ٩,٣ سم، ارتفاع ٣,٥ خراسان، عام ١٢٠٠ / مجموعة خاصة ■ علبة لحمل القرآن (في الوسط، الى اليسار). بذهب، رقائق واسلاك. مزخرفة، محفورة، ملونة، ومخططة بعبارة: الملك لله. ارتفاع ١,٦ سم. ايران، القرن ١٠ م ■ زوج أساور (الى اليسار، فوق وتحت). ذهب، رقائق واسلاك. مزخرف باسلوبي الطرق والتنفير، ومخطط. قطر ٨ سم. سوريا، القرن ١١ م ■ متحف الفن الاسلامي - الكويت ■

ذلك انها غاية باطنية رمزية على حد تعبير جلال الدين، او حسب تعبير الغزالي الذي يؤكد ان الوقوف ازاءها يحتاج الى **«العلم والقدرة»**.

الرمزية والباطنية

ان «العلم والقدرة» يقولان لنا:

انه علينا ان نقيم التوازن بين قطبي الثنائية، ونعتبرهما تجليا لجوهر خفي، و«نفاذ البصيرة» يقول لنا: اننا امام فن، في الوقت الذي يتوزع فيه الى ثنائيات، يشهد على وحدة تمحو الحدود الفاصلة بين الفن والصنعة، بين الجمالية والحرفية، بين الروحية والحسية، بين المجانية والنفعية... اي بين القلب واليد، بين الغيب والوجود.

فاذا وقفنا عند رمزية السجاد، او **السجادة، كان يسمى دائما «الجنينة» اي تصغيرا لكلمة «جنة». فالسجاد، اذن، يتحدث عن الغيب، ويعلّم السالك، طرق الوصول.**

وسنقرأ، كذلك، في نظامية، وهندسية الرقش، **النظام الخفي الذي يحكم الوجود في ظاهره، من فضاء وكواكب وارض ونبات. وفي باطنه، من مراتب ومقامات واحوال وارواح. وسنقرأ،**







رمزية النحاسيات، او الخزفيات، سنقرأ، على سبيل المثال، **«الاطر»** و**«الهوامش»** المتكررة في كل سجادة، **مراتب او ادوار، او مقامات،** حيث تقف هذه **«الاطر» كمراحل لا بد منها للوصول الى قلب السجادة، والذي هو رمز للجنة. فقلب**

كذلك، في رمزية الخط، صفاء القلب، وهندسة الروح. وسنقرأ كلما كشفنا حجابا سرا اخر. على قدر نفاذ بصيرتنا.

من هذا المنطلق تكتسب وظائفية الفن الاسلامي، صفات خاصة، تدفعنا الى ايجاد الخيط الذي يصل



الخ..) وقطب يستجيب الى نداء الحاجة الانية لدى الانسان الفرد، او الانسان الجماعي في تكيفه مع العالم المحيط به (الصلاة والجاه والراحة وشروط الحياة الاجتماعية).

وهي ايضا، وظائفية عملية تتجلى في قطبين: قطب الفنان المبدع، وقطب الصانع المنفذ، ففي الوقت الذي جمعت فيه هذه الثنائية بين الاقطاب الاخرى، فانها تجمع هنا بين هذين القطبين. بحيث يصعب التمييز بين الفنان والصانع، اي بين الفن والصنعة، اي بين الشهادة والمهارة. والتاريخ الفني الشرقي عامة والاسلامي خاصة، لم يميز كثيرا بين هاتين التسميتين، فكثيرا ما كان يسمي الخط صناعة، والخطاط صانعا.

وظائفية الفن الاسلامي ووظائفية الفن الغربي

ربما اذا اقمنا مقارنة بين وظائفية الفن الاسلامي، وبين وظائفية الفنون الاخرى، وبخاصة الفنون الغربية، منذ عصر نهضتها الشهيرة، تتضح امامنا فرادة هذه الوظائفية، ويسهل علينا، فيما بعد، ان نمسك بالخيط الجامع بين الخيوط، في نسيج فني واحد.

فلقد حمل الفن دائما، وعلى مر العصور، وظيفة اثارت دائما، ولا تزال تثير، حتى الان، جدلا فنيا واسعا. لكن وظائفية الفنون الغربية،



■ مشكاة، زجاج مزخرف ومطلي بالميناء. مصر، القرن ١٤ م. متحف الفن الاسلامي - القاهرة ■

ويجمع ويوحد الخيوط في نسيج واحد.

انها اذن، من حيث الوصف، وظائفية تلتزم منهج الثنائية المتعددة المتوالدة من نفسها. فهي وظائفية فنية محضة تتجلى في قطبين: قطب يشهد على الغيب عن طريق الدين، او الروحانية، وقطب يشهد على فلسفة جمالية شاملة. (فالخط ينقل الكلام الموحى، ويسعى الى جمالية شكلية) وهي وظائفية نفعية استهلاكية تتجلى في قطبين ايضا: قطب يستجيب الى نداءات الحس الغرائزي (البرد والعطش والجوع..



■ مشكاة. زجاج مذهب. مزخرف، ومخطط. سوريا. حمص. القرن ٨ هـ | ١٤ م. متحف دمشق ■

الاوروبية واليونانية القديمة، انحصرت بالعمل الفني نفسه، كطرف مستقل يقف ازاء الانسان المشاهد، حاملا رسالة ما. اي ان هذه الوظائفية لم تنفصل عن العمل الفني، لوحة او نحتا او جدرانية، كما انفصلت وظائفية السجادة عن كون السجادة عملا فنيا.

لقد ارتبطت، اذن، وظائفية الفنون الغربية، في معظم تجلياتها، بالمضمون الذي كان يجسده، او يتناوله الفن، وبطريقة معالجة هذا

■ قاعدة شمعدان | مصباح. برونز محفور ومخطط، ارتفاع ٥١ سم، مصر، القرن ١١ م. متحف الفن الاسلامي - الكويت ■





■ معطرة، خزف، مزخرفة، وملبسة بالذهب عند القاعدة، وفوهة العنق. نيسابور، القرن ١٤ م. مجموعة خاصة (فوق/ الى اليمين)
■ مكحلة، برونز، مخطط ومحفور في اعلى الميل بعبارات: «محمد» و«لا إله الا الله» بالاسلوب المعكوس. تركيا، المكتبة السليمانية، القرن ١٧ م (في الوسط)
■ طاولة (الى اليسار). عاج مخروط ومركب باشكال هندسية. مصر او سوريا، القرن ١٤ م. متحف الفن الاسلامي ـ الكويت ■

المضمون، وبالتالي، فان العمل الفني، منذ عصر النهضة، حتى القرن العشرين، ظل على مسافة حسية من المرء المشاهد، او المتذوق.

لقد ادت اللوحات، والجداريات، والمنحوتات، والرسوم، وظائف عديدة عبر هذه القرون الخمسة الماضية. لكنها، وفي معظمها، لم تصل الى حدود الوظائفية، التي ادتها الفنون الاسلامية، اي الى حدود الوظائفية الاستهلاكية، النفعية. والحسية الصرف. والتي تلبي حاجات الفرد، وتستجيب لنداء الغرائز الانسانية. فلم تكن اللوحة، ولا مرة، سواء تلك التي رسمها «ليوناردو دافنتشي»، او تلك التي رسمها «بول كليه»، طاولة او ابريقا او سجادة او قصعة للماء، او بابا او نافذة، وان كانت هاتان اللوحتان (لوحة دافنتشي وبول كليه) تلتقيان في مستوى واحد، من جهة التقويم الفني الموضوعي، او من جهة المستوى الابداعي، مع فن الخط، او فن الرقش، او فن الحفر، كتجليات فنية قائمة بذاتها.

لكن الفارق البارز في هذه المقارنة، هو عدم مشاركة الفن الغربي للجسد في نموه وحياته ووجوده. الجسد في جوعه، وعطشه، ولباسه، ومأواه. اي ان الفارق، هو في عدم تحول العمل الفن الغربي، في مجمله، الى اداة او الة، اذا جاز التعبير. فلقد ظل العمل الفني الغربي مستقلا



■ قدر (تحت/ الى اليمين)، مواد مختلفة، ميناء، وطلاء شفاف، مزخرفة، ملونة، ومخططة بكتابة عربية وفارسية. قطر ٢٣,٢ سم. ايران، كاشان. مؤرخة في شوال ٦١٤ هـ/ كانون الثاني (يناير) ١٢١٨ م ■ قصعة بمصب (الى اليسار). فخار وميناء، مطلي، مشوي، وملون. اقصى القطر ٢١,٣ سم. ايران، نيسابور، القرن ١٠ م ■ علبة (فوق/ الى اليمين). عاج ونحاس. مزخرفة باسلوب الحفر، ومخططة بعبارة «لا غالب إلا الله». قطر ٨,٥ سم. الاندلس، غرناطة. القرن ١٤ م ■ مرآة من الخلف (الى اليسار). برونز مسبوك ومزخرف. مخطط بعبارات: «العز والبقاء، والدولة والبهاء، والرفعة والثناء، والغبطة والعلاء، والملك والنماء، والقدرة والالاء لصاحبه ابدا...». قطر ١١,٤ سم، تركيا او العراق. القرن ١٣ م. متحف الفن الاسلامي - الكويت ■

هامش رقم ٢

يشير الناقد محمود البسيوني في كتابه «الفن في القرن العشرين ــ دار المعارف» الى حركة البوهوس كحركة تأسست عام ١٩١٩، و«كانت عبارة عن جامعة للتصميم يمكن النظر اليها على انها امتداد للافكار التي نمت وترعرعت منذ وقت وليام موريس.

بذاته. وبالتالي فان العلاقة بينه وبين الانسان، فردا او جماعة، ارتسمت في حدود العلاقة الثقافية المعنوية. وبكلام اوضح، اقام هذا الفن بينه وبين الانسان كوجود حسي، مسافة محرمة.

تجيء هذه المسافة من المضمون الذي عالجه الفن الغربي، ومن ارتباط وظيفة هذا الفن بهذا المضمون. ذلك ان المضمون الفني، اذا جاز لنا الاختصار، كان شهادة على صراع الحضارة الاوروبية نفسها، كحضارة جديدة. سعت منذ خطواتها الاولى ان تؤسس قيما جديدة للانسان الجديد. وكان شهادة على صراع الفنان الفرد بينه وبين نفسه. وبينه وبين العالم المحيط به. ولقد تعددت وظيفة هذا الفن، على حسب درجات هذا الصراع في الحدة واللين، في الانتصار او الانهزام، في القبول والرفض، دون ان تنفصل، او تستقل عن المضمون ــ الشهادة على تحولات هذا الصراع بين ارث الماضي والطبيعة والذات الانسانية. فكان من الضرورة بروز تلك المسافة المحرمة التي انتصبت بين الانسان المشاهد وبين العمل الفني. ذلك ان الوظيفة التي يؤديها هذا العمل، وظيفة معنوية ثقافية عامة.

وظائفية الفن الحديث عودة الى منطق الفن الاسلامي

ربما استطعنا فهم وظائفية الفن الاسلامي كوظائفية فنية او كجزء لا يتجزأ من غاية الفن بعامة، اذا اصغينا الى بعض المواقف التي نتجت عن ثورة الفن الحديث في بداية هذا القرن في بعض العواصم الاوروبية، واعني بذلك حركة «البوهوس» وبعض الاراء والمواقف







التي قال بها الفنان فازريللي المتأثرة بمنطق ومنهج الفن الاسلامي. فلقد برزت هذه الحركة اثر الحرب العالمية الاولى في المانيا لتحرر الفن من الذاتية وتنقله الى العام برفع وظيفته الاجتماعية الى مرتبة عالية واعتبارها الهدف الاسمى للفن. واذا راجعنا بتمعن ما جاءت وما قالت به هذه الحركة الفنية نقترب كثيرا من فهم وظائفية الفن الاسلامي كوظائفية فنية ذات قيمة ابداعية مثيرة. ومهما ابتعدت التفاسير العديدة واحيانا الاتهامات التي فسرت دوافع وغايات هذه الحركة فان مقولاتها وانعكاس هذه المقولات في الاعمال الفنية، شهدت ولا تزال تشهد شهادة كبرى على المنفعية التي تتوحد مع الجمالية. كما شهدت على امكانية التوحيد بين الابداع والصنعة. الموهبة والتقنية. وعلى امكانية العمل الجماعي على صعيد الفن(٢)

كذلك تمكن الاشارة هنا الى الفنان فازاريللي والفن الحركي. ففي تجربته وفي تفسيره وتنظيره لهذه التجربة الفنية اقتراب اخر من وظائفية الفن الاسلامي في بعض خصائصها واسبابها الجمالية الفلسفية المحضة. يقول فازاريللي:

«ان كلمة «فن» كلمة حديثة نسبيا وفي الحقيقة ان علم الاثار القديمة، وفن عصر النهضة، قد عرف «الانسان الصانع» ولم يعرف الفنان، بل تجاهله، فالتماثيل واللوحات الجدارية القديمة تعتبر جزءا من العمارة وهي — في نفس الوقت — عبارة عن تزيينات لهذه العمائر، وتحوي على العناصر الابداعية».

ويقول بكلام اوضح:

«ان مفهوم الفن وفلسفته سوف يخضعان لتبدل حاسم تحت تأثير تطور الالة، والمطبعة،

كان اساس المدرسة هو الحاجة الى جهد جماعي، لتغيير مظهر الحياة بوجه عام». ثم يقول: «ومن الضروري ان نتذكر، ما كان عليه التصميم في تاريخ مدارس التصميم في القرن التاسع عشر في انكلترا. والتي كانت تسعى لايجاد نوع من الصلة بين الفن والصناعة. ولكن بدون مفهوم واضح، او تصور لامكانية ايجاد هذا الربط لتحقيق تلك الفكرة الرائدة. اما في البوهوس فقد امكن تدريس العمارة والتصميم الداخلي، والتصوير، والنحت، والفوتوغرافية، وتصميم المسرح، والباليه، والافلام السينمائية، والخزف، واشغال المعادن، وطباعة المنسوجات، والتصميم الايضاحي. كما كانت تعالج المبادىء الوظيفية التي تقود نحو حل المشكلات الفردية القائمة — لقد استطاعت مدرسة البوهوس ان تعالج الاساسيات، للدرجة التي اصبح لها تأثيرها حتى الان في مدارس التصميم الناجحة في العالم. ازدهرت تلك الافكار اولا في فيمار ثم بعد ذلك في دسسو. وامكن للبوهوس تنمية وتوحيد اتجاهات التصميم الحديثة في كل من المانيا، وروسية، وهولندة، وعلى الرغم من ان التقنية الصناعية احتلت مكانا مرموقا في خطة الدراسة، الا ان بعض الرسامين الذين قادوا حركة الفن الحديث كانوا بين اعضاء هيئة التدريس المقيمين في البوهوس.

والراديو، والتلفزيون، ولسوف يستبدل الفنان المنعزل في برجه العاجي، بكائن مثقف وعالم، وعلى الاقل بشخص قادر على امتصاص الاحداث التي تجري حوله، وسوف يتحول الفنان من مجرد مراقب وشاهد يتأثر بما يرى، الى مشارك واعٍ، قادر على تقديم **تركيبات جديدة تتجاوز الاطروحات الموجودة...**

«على الانانية ان تتخلى عن دورها امام الجماعية، كما تخلت الكيفية والشخصية عن مكانيهما امام العمومية، وامام ظهور تقنية المنظر الطبيعي».

انه كلام، وباختصار، يصح على الوظائفية التي حققها الفن الاسلامي منذ خطواته الاولى وكرر تحقيقها مئات السنين التي مضت، بحيث يبدو هذا الكلام الحديث كدعوة اكثر مما يبدو كمبدأ ساد او في طريق السيادة.

■ مدفأة / مبخرة. نحاس مكفت بالفضة، مزخرف، مفرغ، ومخطط بعبارات «مما عمل برسم المقر الكريم العالي المولوي الاميري الكبيري المحترمي المخدومي..... بدر الدين بيسري الظاهري....» قطر ١٨,٤ سم. سوريا، القرن ١٣ م ■



وظيفة الفن بين الجمالية الغربية والجمالية الاسلامية

لنرجع الى بعض المواقف النظرية التي تناولت وظيفة، او غاية الفن، من وجهة النظر الغربية، ولنصغ الى «هيغل» في كتابه: «المدخل الى علم الجمال» عندما يلخص هذه النظريات، يقول هيغل:

«يمكن ان يقال ان هدف الفن، هو تلطيف الهمجية بوجه عام، وبالفعل يشكل هذا التلطيف للطبائع، لدى شعب يحبو الى طريق الحياة المتمدنة، الهدف الرئيسي المعزو الى الفن. وفوق هذا الهدف، يقع تهذيب الاخلاق الذي اعتبر لردح طويل من الزمن، اسمى الاهداف».

ويتوقف «هيغل» طويلا عند الاخلاق كهدف فيقول في مكان اخر: «**ان تهذيب الاخلاق هو الذي يشكل هدف الفن**».

وعندما يشرح، او يفسر هذه الهدفية، يلخص ما سبق ان قاله فلاسفة وعلماء علم الجمال، فيقول: «**يفعل الفن اذن فعله بتنشيط الارادة الخلقية، بتعزيزه اياها، بحيث تتاح للنفس القدرة على الوقوف في وجه الاهواء بصورة فعالة ناجعة**».

وعندما ينتقل «هيغل» الى تحديد الجمال. يقول:

«**حتى يكون في مقدورنا ان نصدر حكما على الجمال، يتوجب علينا، بقدر الامكان، ان نركز اهتمامنا الرئيسي على المميزات التي يتكون منها كائن من الكائنات، او بعبارة ادق، السمات المميزة، التي تجعل منه ما هو كائن عليه، ويقصد بالسمة المميزة من حيث انها قانون للفن. «الفردية والتعبير، واللون المحلي، والظل، والنور، والتدرج الضوئي، والوضعية التي بها يختلف الموضوع عن موضوع اخر، والتي تمثل بالنسبة الى كل موضوع ما يجب ان يكونه**» وهذا التعريف هو بحد ذاته اكثر جلاء ووضوحا من تعاريف اخرى كثيرة غيره.

من الصعب جدا، قراءة هذه الغايات او هذه الجماليات التي يشير اليها هيغل كقوانين للفن، في اثار الفن الاسلامي. فاذا كان من

■ مفتاح. برونز، مكفت بالفضة. مصنوع للسلطان المملوكي شعبان الثاني كمفتاح للكعبة في مكة. مخطط: في المكعب الاول، سورة الفتح. في الثاني، الله لا إله الا الله | شعبان بن حسين | في سنة خمس وستين | وسبع ماية العزة. في المكعب الثالث، مما عمل لبيت الله | الحرام في أيام مو | لانا السلطان | الملك الاشرف. طول (بما فيه الحلقة) ٣٤ سم. عام ١٣٦٤ م. متحف الفن الاسلامي، القاهرة. ■



■ ابريق. برونز، مكفت بالفضة، ومزخرف باسلوب الحفر والطرق. ارتفاع ٣١,٧ سم. دلهي، الهند، القرن ١٤ م. مجموعة خاصة ـ سويسرا ■

■ دن، فخار. مزخرف ومطلي. الرقة، سوريا، القرن ٢ هـ / ٨ م. متحف دمشق ■



الممكن، ان نفهم من عبارة «**تهذيب الاخلاق**» معاني اخرى غير المعنى المباشر، او اذا تمكنا من تأويل هذه العبارة وادراج معانيها المؤولة ضمن غاية الفن الاسلامي ووظيفته، فانه من الصعب جدا، الوقوف عند كلمات واصطلاحات واسس، مثل «**مضمون خلقي**» «**الصراع مع الاهواء**» «**الفردية والتعبير**» «**اللون المحلي**» «**الظل**» «**النور**» «**التدرج**» «**الوضعية التي بها يختلف الموضوع عن الموضوع الاخر**» دون ان نشعر اننا امام تناقض، او امام اختلاف واضح بين الاسس الجمالية التي يتحدث عنها هيغل، والاسس الجمالية التي يحققها الفن الاسلامي.

سيقودنا بالضرورة كلام «هيغل» الى الوقوف امام المضمون والموضوع، وسيقودنا بالتالي الى ربط الفن بالصراع القائم بين الانسان والوجود، وبين الانسان ونفسه، وبينه وبين الطبيعة. وبالتالي، سيحضر الزمان والمكان والحدث كعناصر تحكم وتنظم العلاقة بين الفن وغاياته، وبين الفن ومساره.

اما الصعوبة، فتجيء، من ان الفن الاسلامي، ينفي عنه كما اشرنا الى ذلك في مجموع الفصول السابقة، **الموضوع، والصراع، والزمان، والمكان، والحدث**، كما يلغي، في الوقت نفسه، **الخارج والظاهر**، سواء أكان هذا الخارج



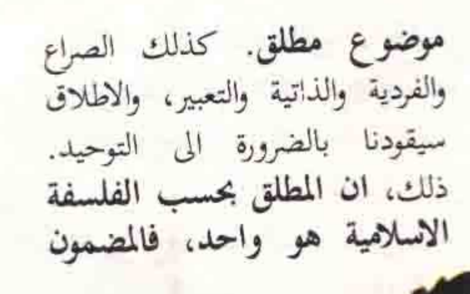


■ قبعة، حرير (فوق). مقلّمة، ملونة، ومخططة بعبارة: «عز لمولانا السلطان». ارتفاع ١٢.٧ سم، قطر ١٧.٢ سم. القرن ١٤ م. متحف كليفلاند للفنون - الولايات المتحدة ■ قميص، كتان وحرير (تحت / الى اليمين). مطرز. طول ١٣٢ سم. مصر، القرن ١٦ م. متحف الفن الاسلامي - الكويت ■ مجمرة (في الوسط). برونز، محفور ومفرّغ. طول ٢٥ سم. الاندلس، القرن ١١ م. متحف الفن الاسلامي - الكويت ■ نرجيلة (الى اليسار). مواد وأساليب مختلفة، ومميزة. باكستان ■

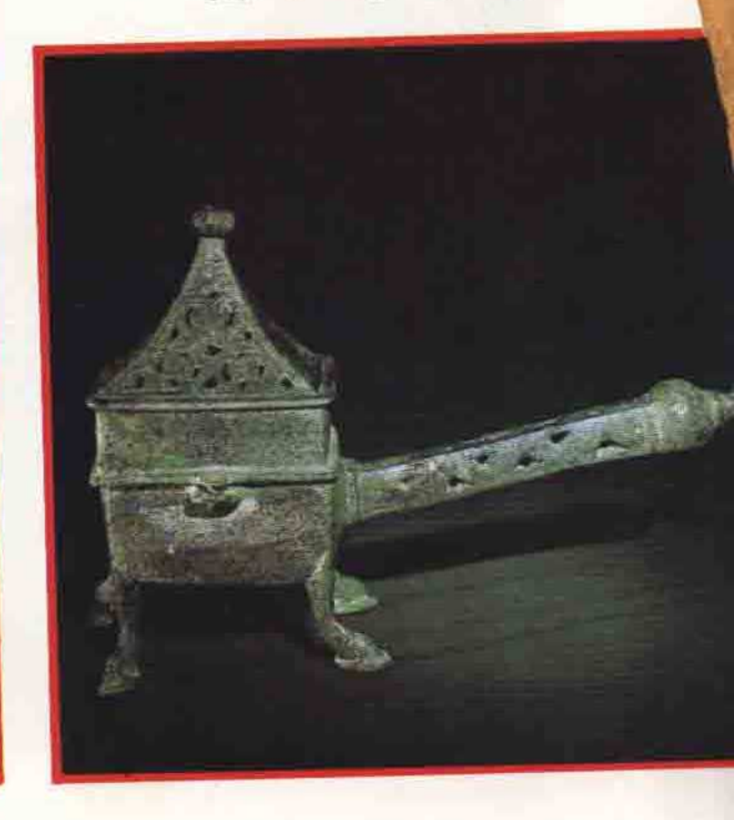
على الفن الاسلامي.

المطلق واحد

مع مقارنتنا بين جمالية الفن الاسلامي، وبين الجمالية الغربية، يتحول المضمون، والموضوع، والصراع، والفردية، والذاتية، الى مطلقات في فلسفة الفن الاسلامي، اي ان المضمون الذي يتناوله الفن الاسلامي، **هو مضمون مطلق**، والموضوع الذي يتناوله، هو طبيعة ام انسانا او وجودا. وبالتالي، فان القوانين الفنية التي يتحدث عنها اكبر الفلاسفة الغربيين، لا تصح



موضوع مطلق. كذلك الصراع والفردية والذاتية والتعبير، والاطلاق سيقودنا بالضرورة الى التوحيد. ذلك، **ان المطلق بحسب الفلسفة الاسلامية هو واحد، فالمضمون المطلق، مضمون واحد بالضرورة، والصراع المطلق، هو ثنائية متوازنة بالضرورة. والفردية المطلقة، هي عام بالضرورة، والذاتية المطلقة، هي شهادة بالضرورة. والتعبير المطلق، هو جواب بالضرورة.**



ذلك لان المطلق الحقيقي والوحيد، هو الله وحده. هو الحق وحده.

من هنا تأخذ وظائفية الفن الاسلامي استقلاليتها، فهي غير مرتبطة بالمضمون الذي يعالجه الفن، كما هي وظائفية الفنون الحديثة، بل هي مرتبطة بالمبدأ الذي يحققه هذا الفن. وبالتالي فلكي نفهم هذه الوظائفية، لا بد لنا من تناول المبدأ مرة جديدة. فماذا يقول المبدأ؟



■ خوذة، حديد، مزخرف ومخطط بالذهب بعبارات: «عز لمولانا السلطان الملك الاشرف ناصر الدنيا والدين، أبو النصر برسباي.. عز نصره.. العز والاقبال..» الخ. والاقبال..» الخ. ارتفاع - بدون واقي الانف - ٣٢,٥ سم. قطر القاعدة ٢٢,٣ سم، عام ١٤٣٠ م. متحف اللوفر - باريس / فرنسا ■ (الى اليمين) ■

ان العلاقة بين الفنان وبين نفسه، او بين الانسان وبين العالم المحيط به، لا ترتسم، من وجهة نظر المبدأ الفني الاسلامي، على هيئة صراع. ولا تنشطر الى قطبين متعاكسين متضادين، لا بد لواحد منهما من الغلبة او الانتصار على الاخر. **بل هي علاقة تساوي بين العالم الخارجي، طبيعة وموضوعا،**

مع الانسان الفنان، او الانسان الكائن، وتوحد بينهما كونهما معا، تجليا لجوهر خفي، او لحق

واحد. اما العلاقة بين الانسان كفرد وبين ذاته، فهي علاقة **بين «انا ــ المطلق» وبين «انا النسبة»** اي بين **«انا ــ الجوهر»** وبين **«انا ــ العرض»**. والعلاقتان، عبر هذا المنظور، ثنائيتان لا تهدفان الى انتصار الواحد على الاخر، او

■ سيف. نصل من الفولاذ المخطط بالذهب، ومقبض من قرن حيوان. صنع للسلطان طومان باي الاول. عام ١٥٠١ م. خطط على النصل بخط الثلث: «السلطان المالك الملك العادل ابو النصر طومانباي سلطان الاسلام والمسلمين ابو الفقراء والمساكين قاتل الكفرة والمشركين محي العدل في العالمين خلد الله ملكه وعز نصره. طول ٩٣ سم. متحف الفن الاسلامي - القاهرة / مصر ■ (في الوسط) ■

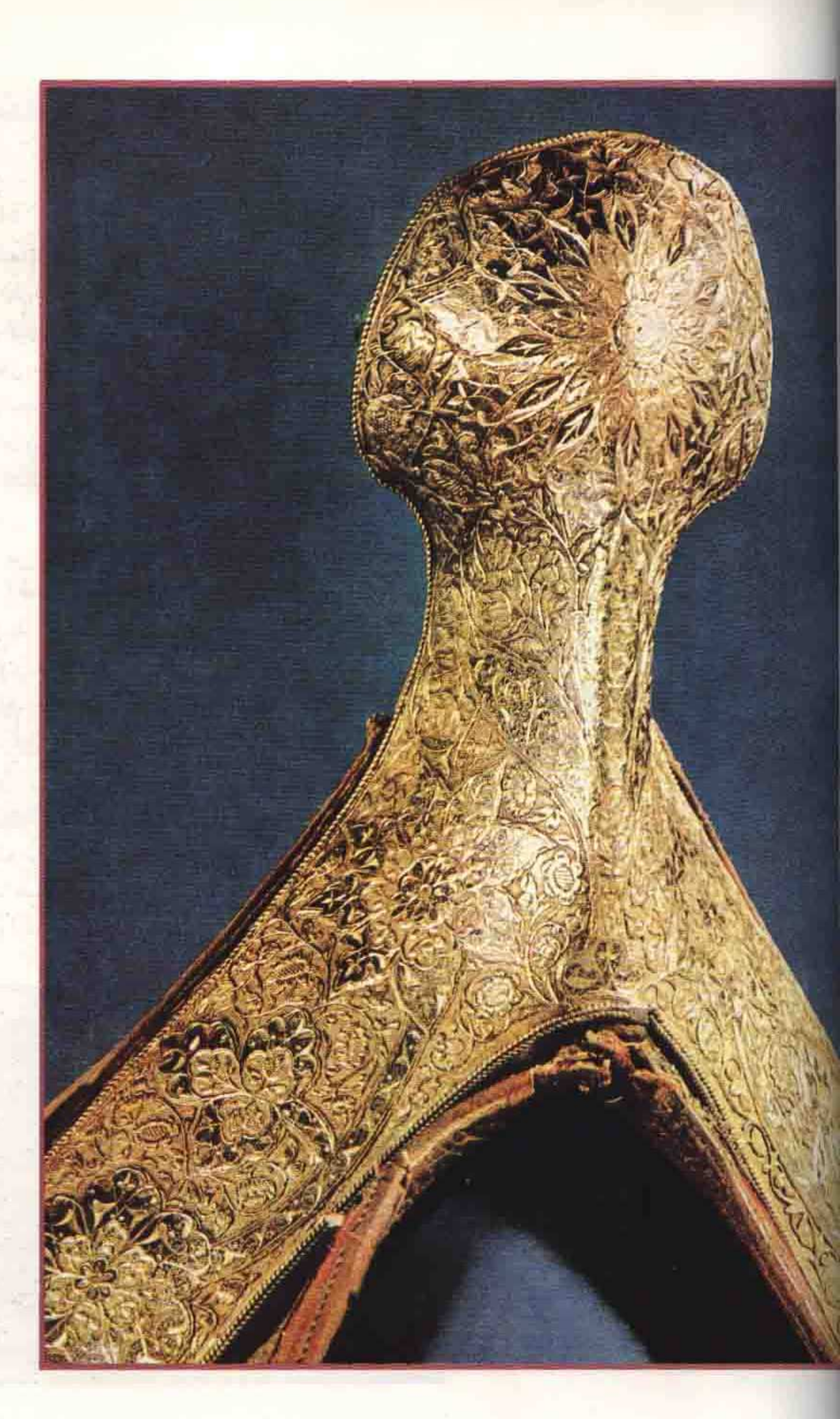
■ فأس، فولاذ مكفت بالذهب، مزخرف باساليب الحفر والطرق. على شكل رأس غزال عيناه من الياقوت. طول ٦٤,٥ سم. الهند، النصف الثاني من القرن ١٨ م ■ (تحت) ■



الغاء الواحد على حساب الاخر، بل تهدفان، **اما للشهادة، واما الى المعرفة. الشهادة على وحدة الوجود ازاء وحدة الغيب، والمعرفة كطريقة للوصول لادراك هذا الغيب**. فلقد علا الكلام الذي قال: **«ويبقى وجه ربك ذو الجلال والاكرام» و«اينما تولوا فثمة وجه الله»** كما علا ايضا كلام الحديث الشريف: **«من عرف نفسه عرف ربه»**.



■ خوذة (الى اليمين). فولاذ مكفت بالذهب والفضة. ومخطط بأبيات من ملحمة الشاهنامة للفردوسي، المتعلقة برستم واسفنديار. ارتفاع ٢٦ سم. ايران، قاجار. النصف الاول من القرن ١٩ م. مجموعة خاصة سويسرا ■ درع (في الوسط). مجدولة من فروع التين المغطاة بخيوط حرير حمراء. أدخلت فيها اسلاك من الفضة. مزخرفة ومخططة بكلمات «الله، الله، محمد»، قطرها ٥٩ سم. تركيا. اواخر القرن السابع عشر الميلادي. متحف «كارلسروه باديش» - المانيا الاتحادية ■ سرج فاخر (الى اليسار)، الجزء العلوي والمداس الامامي. ملون ومزخرف باساليب الحفر والطرق. تركيا، القرن ١٧ م. متحف «كارلسروه، باديش» - المانيا الاتحادية ■



توحد الغيب فتوحد الوجود

لكن، اذا ردتنا الدلائل المتعددة، والاسئلة المتراكمة التي تطرحها وظائفية الفن الاسلامي، الى الوقوف امام العناوين الكبرى التي انطلق منها هذا الفن، **كالتوحيد والتجريد والهندسة**، فان هذه العناوين، ستردنا بدورها الى مبدأ الثنائية، الذي يحكم هذا الفن. وبالتالي فان القطب الثاني الذي لا بد من ان يقف ازاء التجريد **هو الحسي والملموس. فلا يتجلى التجريد الا عبر الحسي والملموس، اي لا يتجلى الا بنقيضه**. وبالتالي، فان الواحد عبر هذه الثنائية لا بد من ان يؤدي الى الثاني، كما ادت الشريعة الى الحقيقة، وكما ادى الظاهر الى الباطن. ومن ثم لا بد من ان نوحد بين الاثنين: التجريدي والحسي، الشريعة والحقيقة، الظاهر والباطن، اذا كان القصد، الوصول الى الجوهر. ساعتئذ يتساوى القطبان من حيث ضرورة، او حتمية وجودهما كطرفين، او قطبين مستقلين.

لقد توحد الغيب فلا بد من ان يتوحد الوجود. اذا كان الوجود تجليا، او صورة، او ظاهرة لهذا الغيب. واذا توحد الوجود، فاننا، ومن منطلق فني بحت، **علينا ان نوحد بين الانسان والشجرة، بين نتاج الانسان ونتاج الشجرة. اي علينا ان نوحد بين الثمرة والكرسي. بين السجادة وقبة السماء. بين الخط والنجوم، ولا بد من ان نعتبر الكل عملا فنيا: الانسان، والشجرة، والكرسي، والثمرة، والسجادة، وقبة السماء، والخط، والنجوم. فجميعها وجود واحد لغيب واحد. وبالتالي، فانها المرآة التي تعكس صورة الفنان الوحيد الاحد. «الباري» و«المبدع» و«المصور» الاول.**

■ صندوق. خشب، مزخرف وملون. تركيا، القرن ١٧ م. متحف «كارلسروه، باديش» - المانيا الاتحادية ■



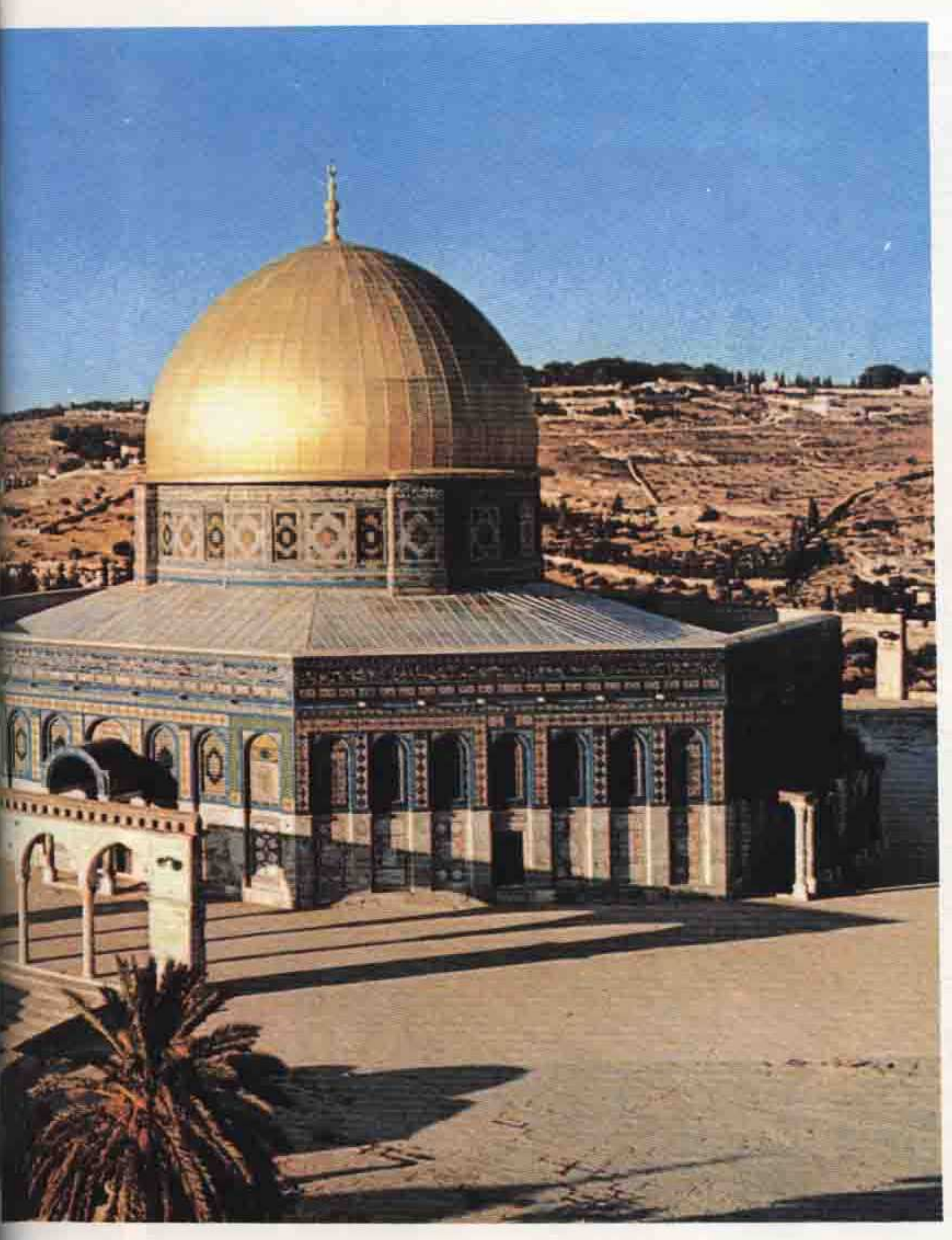
القسم الثاني

الفصل التاسع

مصادر الفن الإسلامي

(فسيفساء الجامع الأموي وقبة الصخرة)

■ منظورات جديدة لمصادر الفن الإسلامي ■ قبة الصخرة والجامع الأموي البدء والتأسيس ■ صيغة البداية ■ تعدد تجريبي ومعنى ■ المثالية في الشكل ■ الفن كإعلان عن الدولة ■ سياسة الوحدة والتحولات الفنية ■ الفن كابتهاج وتمجيد ■ المناظر العالمية، الحضور العياني ■

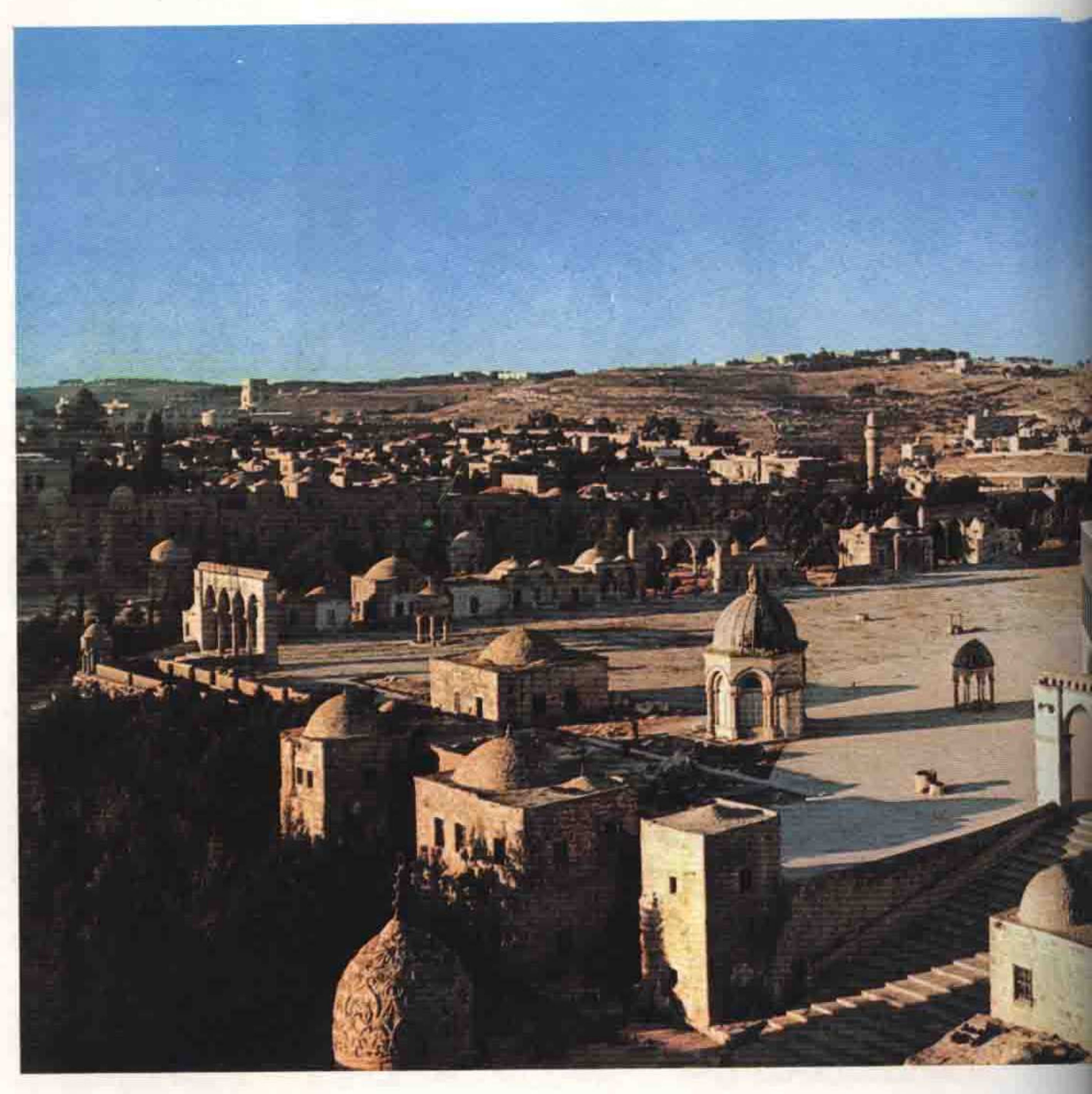


■ قبة الصخرة، القدس. منظر عام.
تشكل قبة الصخرة - اضافة الى الجامع الاموي في دمشق - الأثر المعماري الاول الذي عرف الفسيفساء المتأثرة بالاساليب الفنية التي كانت متبعة في العمارة الدينية البيزنطية ■

نحو قراءة جديدة لمصادر الفن الاسلامي

شكلت مسألة مصادر الفن الاسلامي، ومنابعه الفنية، احدى الموضوعات الاكثر اثارة في اغلبية الابحاث والدراسات حول الفن الاسلامي في المئة السنة الماضية، اذا لم نقل انها شكلت موضوع المناقشة الابرز.

الا ان الاثارة في هذا الموضوع، لا ترجع الى النتيجة التي توصل اليها واكدها معظم هؤلاء الباحثين والعلماء كحقائق بديهية، والقائلة



بان الينابيع التي انطلق منها الفن الاسلامي، انما هي كامنة في الفنون البيزنطية والفنون الساسانية التي سبقت مباشرة الفن الاسلامي. بل تكمن الاثارة في اعتبار هذه النتيجة كمنطلق جوهري لقراءة وتقويم جمالية الفن الاسلامي ورؤيته الابداعية، بحيث يمكن الرجوع الى خصائص الفن البيزنطي او خصائص الفن الساساني في كل مرة اردنا الاشارة الى خصائص الفن الاسلامي الابداعية والجمالية.



■ جزء من فسيفساء قبة الصخرة، القدس. ويمثل مزهرية ضمن اشكال وردية في تعدد لوني متقن. عام ٦٩١ م ■

المستوى الثاني لهذه الاثارة، يكمن في تحول هذه النتيجة الى واحدة من الحقائق العلمية الثابتة، بحيث شكلت النقطة الاولى في المنهج النقدي الذي اتبعته هذه الدراسات والابحاث الكثيرة. فكان ان اكسبها هذا التكرار وهذا التأكيد وهذا الابراز، قيمة واعتبارا اكبر بكثير مما هي عليه كحقيقة من الحقائق العلمية الثابتة، بحيث شكلت النقطة الاولى في المنهج النقدي الذي اتبعته هذه الدراسات والابحاث الكثيرة. فكان ان اكسبها هذا التكرار وهذا التأكيد وهذا الابراز، قيمة واعتبارا اكبر بكثير مما هي عليه كحقيقة من الحقائق البديهية في تاريخ الفنون. فاذا كان النقد الفني والبحث العلمي يؤكدان باستمرار بانه يستحيل ان يولد فن من الفراغ او من العدم. فان تأثر فنون جديدة



بفنون قديمة، وتواصل حضارة افلت بحضارة ولدت لا يشكل حسب هذا المنطق النقدي قضية فنية مثيرة ومميزة وفريدة، كما تبرزها الابحاث والدراسات التي تناولت الفن الاسلامي.

المستوى الثالث في الاثارة، يكمن في ان الوقوف امام هذه النتيجة، يتضمن بالضرورة مواقف ثانية وافتراضات نظرية، هي التي اثارت موجة المناقشة النقدية او هذا الجدل، ومن ثم هذا القلق في التقويم الفني الاخير. فالقول بتأثر الفن الاسلامي بالفن البيزنطي او الساساني. بني على مواقف وافتراضات تقول بخلو الحياة العربية قبل الاسلام من الفنون العالية (فن العمارة بخاصة) يمكن ان تشكل مصدرا من مصادر الفن الاسلامي الجديد. فلقد برر معظم الذين بحثوا هذه المسألة اراءهم ومواقفهم، على ان العرب قبل الاسلام لم يعرفوا فنا رفيعا سواء في فنون العمارة او الزخرفة او الهندسة، يمكن الوقوف عنده كمصدر او كمنبع للانتقال منه مباشرة لقراءة وتقويم الفن الجديد الطالع في الارض نفسها وفي المجتمع نفسه.(١)

المستوى الرابع في الاثارة، يجيء من الصراعات والمشكلات الحضارية العالقة، التي تذكر بها او تشير اليها بطريقة غير مباشرة هذه النتيجة بالذات. فالاشارة الى الفن البيزنطي او الساساني، كمصدرين ومنبعين للفن الاسلامي. تذكر او تشير او تقود بالضرورة الى الصراع الديني والقومي معا في تجلياتهما التاريخية، كما انها تذكر وتشير وتقود الى الصراع السياسي والقومي بين الشرق والغرب من جهة، وبين الشرق والشرق، من جهة ثانية، في تجلياتهما الحديثة.

هكذا حال هذا التداخل بين الشأن الديني وبين الشأن الفني، بين الشأن السياسي والشأن الفني، بين

هامش رقم (١)

يجمع الدكتور فريد شافعي في كتابه المميز «العمارة العربية في مصر الاسلامية» معظم اراء البحاثة المستشرقين حول خلو الحياة العربية من الفن المعماري ليرد عليها ويناقشها: كقول «جرترود بل»: «وكان سكان الواحات النادرة في غرب ووسط البلاد العربية مثل ما هم عليه اليوم، يقنعون بنوع قبيح من العمارة من اللبن وجذوع النخل، لا يزينه اي نقش معقد من وحي الخيال ولا يصلح الا لابسط الحاجات». وقول «الاب لامنس» في كتابه «الطائف في اول الهجرة»:

«يبدو ان اغنى اصحاب الاموال من قريش، وعلى الاقل في الفترة السابقة على الاسلام، كانوا يعيشون في مساكن فقيرة ويتحدث الشعراء البدويون عن اتساع وارتفاع قدور اصحاب الجود المكيين، ولكن لا يجد المرء قط، من يذكر ترف مساكنهم، ولا حتى مهابة منظرهم، ولا ينطقون ابدا كلمة قصر. ولم تكن عمارة، ولما كان الامر يحتاج بين حين واخر الى تجديد عمارة النبي الصغير للكعبة. فان الاهالي كانوا يضطرون الى الالتجاء لعمال اجانب».

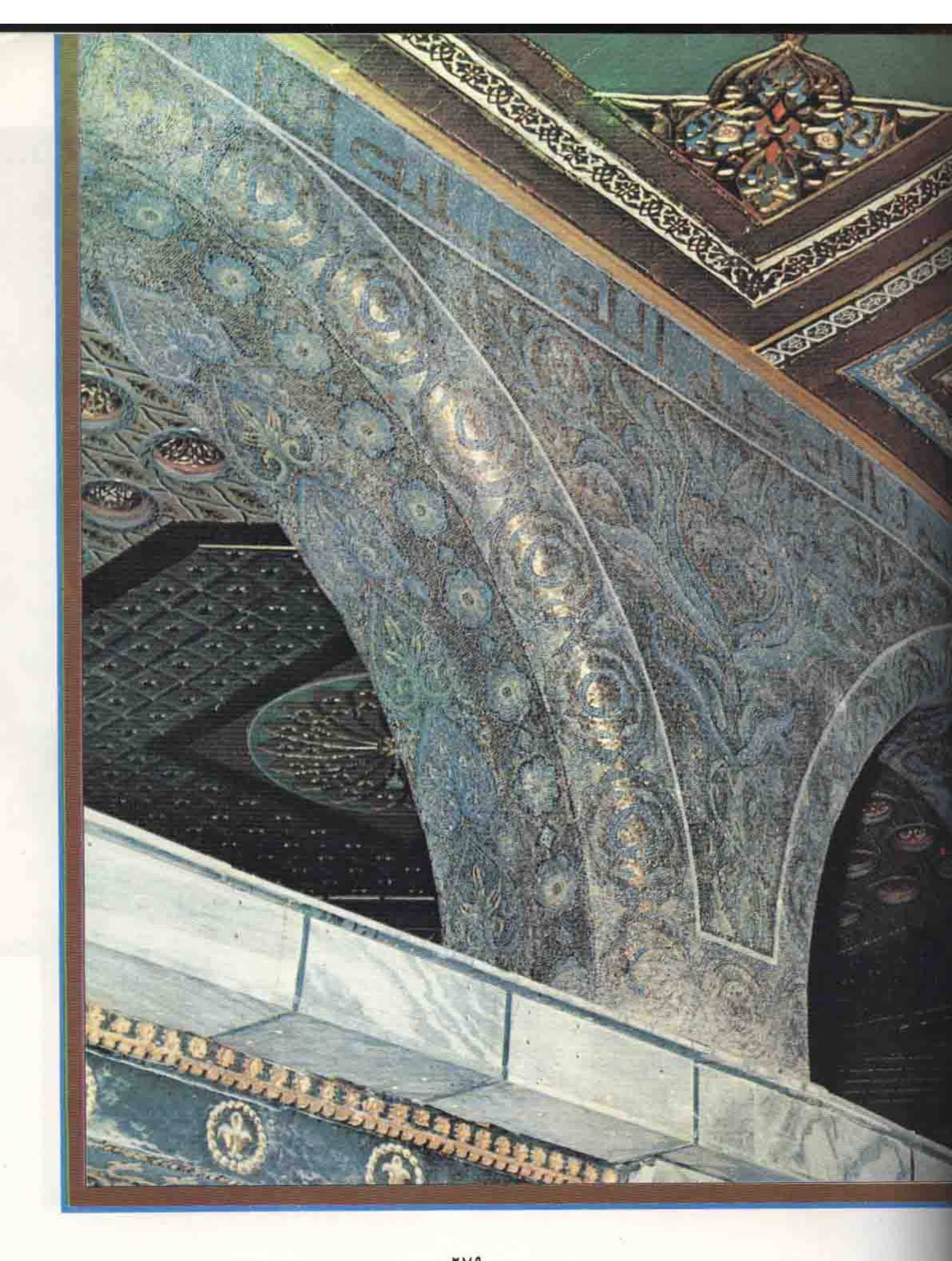
قول المستشرق كريسوك: «انه يبدو ان عرب ما قبل الاسلام لم يكن لديهم الا اخشن الافكار عن البناء، ولم يكن معبدهم الرئيسي شيئا اكثر من مساحة صغيرة مسورة باربعة جدران بارتفاع قامة الانسان. ولم يحملوا في الايام المبكرة الى الاقطار التي فتحوها شيئا معماريا يتجاوز ما يخدم حاجاتهم العقائدية البسيطة فحسب... فمن الواضح اذن ان بلاد العرب كانت تحتوي على فراغ معماري يكاد يكون تاما. وان الصفة العربية يجب الا تستخدم لتعريف العمارة عمارة العصر الاسلامي».



■ قبة الصخرة، من فسيفساء الاقواس والقناطر، القدس. وتتميز هذه الفسيفساء بالتقائها مع مبدأ الزخرفة الاسلامية. من حيث اتباعها لنظام هندسي اكثر احكاما من الفسيفساء التي كانت سائدة قبل انتشار الدعوة الاسلامية ■

الشأن القومي وبين الشأن الفني، بين الصراع الحضاري الطويل بين الشرق والغرب وبين الشأن الفني — وهي شؤون من الصعب تجاوزها او تحييدها او اسقاطها عن الفن الاسلامي بالذات — حال دون الوصول الى حوار نقدي علمي صاف وبناء او على الاقل موضوعي. سواء كان ذلك الحوار اجتهادا ام ردا، طرحا ام تعليقا.

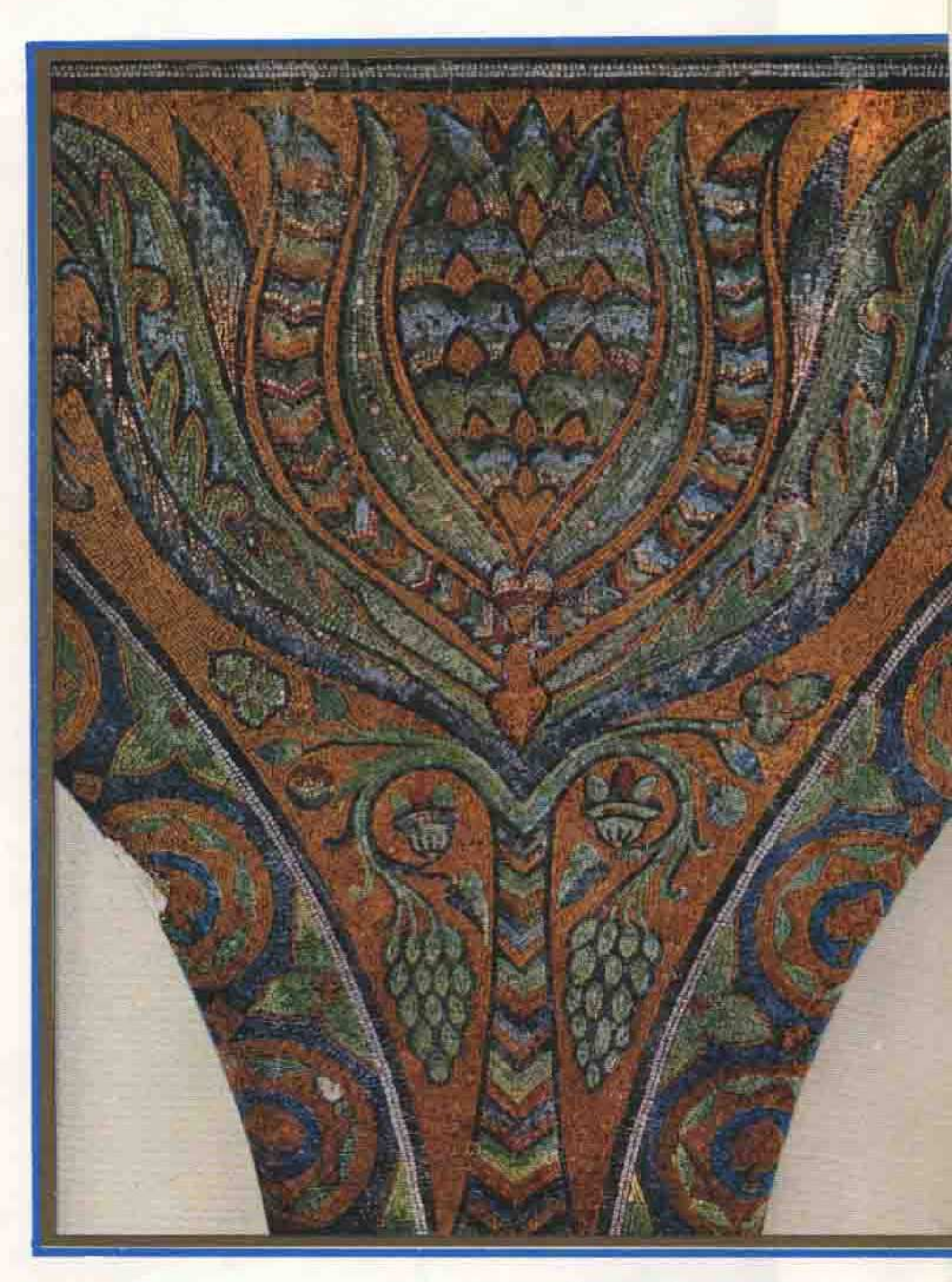
انطلاقا من هذه الملاحظات لا بد لنا فيما نحن نسعى الى قراءة جديدة للفن الاسلامي، من ان نعيد ترتيب الاسئلة التي يطرحها امامنا هذا الفن، انطلاقا من خصائصه وصفاته. او انطلاقا من رؤيته الجمالية نفسها. فلن يقدم لنا القول بتأثر الفن الاسلامي بالفن البيزنطي او الساساني او غيرهما الشيء الكثير، او الركيزة الاساسية لكشف خصائصه الجمالية والابداعية في الصورة المطروحة، او في المنهج المتبع في هذه الدراسات، او في الردود عليها. فالمشكلة او الاسئلة الحرجة والصعبة، ليست في تفتيشنا عن المصادر وتسميتها واعلان ذلك حقائق علمية غير قابلة للشك، بل المطلوب هنا الوقوف امام التحولات التي حدثت لهذه المصادر في انتقالها الى الفن الجديد. فالاسئلة التي يطرحها الفن الاسلامي حول هذه المسألة، اسئلة تنبع في تلك السرعة المدهشة التي تكوّن فيها الفن الاسلامي في سنواته الاولى، فنا



متكاملا في رؤيته وحضوره ليستمر بعدها اكثر من الف سنة من دون تبدل او تغير عميق وجوهري في فلسفته ورؤيته وخصائص ابداعيته. فالسؤال اذن او البحث هو عن تلك الاسباب، والخطوات التي حددت منذ البداية، اتجاهات ومجالات واهداف ومسار هذا الفن.

هكذا لا تعود مسألة المصادر مهمة بحد ذاتها او تشكل قضية فنية كبرى. كذلك لا يعود الرد عليها او مناقشتها من حيث صوابها او خطئها قضية. ذلك ان القضية كامنة في المنطق الذي حدد وهيمن على عملية التأثر موضحا نقاط الالتقاء ونقاط الابتعاد. وبالتالي فان السؤال الذي يطرحه الفن الاسلامي امامنا هو في كيف تحولت هذه التأثرات الى خصائص وصفات مميزة للفن الاسلامي على مدى اكثر من مئة قرن.

هكذا لا يبدو القصد هنا. الرد على اراء الباحثين والعلماء الغربيين بخاصة، او الانتصار للمواقف والدفاعات التي قام بها بعض البحاثة الشرقيين. وهي في مجموعها، تشكل سجالا مثيرا ومهما(٢)، ذلك اننا في قراءتنا هذه، انما ننطلق من الرؤيا الشاملة للانسان والكون، ومن الفلسفة الجمالية الشاملة ايضا في فهم الفن وغاياته، اللتان شكلتا المنبع الاساسي ومصدر الوحي، والدافع المنظم والضابط لولادة ونمو



■ من فسيفساء قبة الصخرة، القدس، اواخر القرن السابع ميلادي. في حين يرى بعض النقاد في اشكال الشجيرة (فوق) تأثراً بالطراز الساساني الفارسي. نجد ان المزهرية بأوراق الأكانتس (الى اليسار) هي الزهرة الاكثر ترددا في الفسيفساء البيزنطية ■

وازدهار الفن الاسلامي.

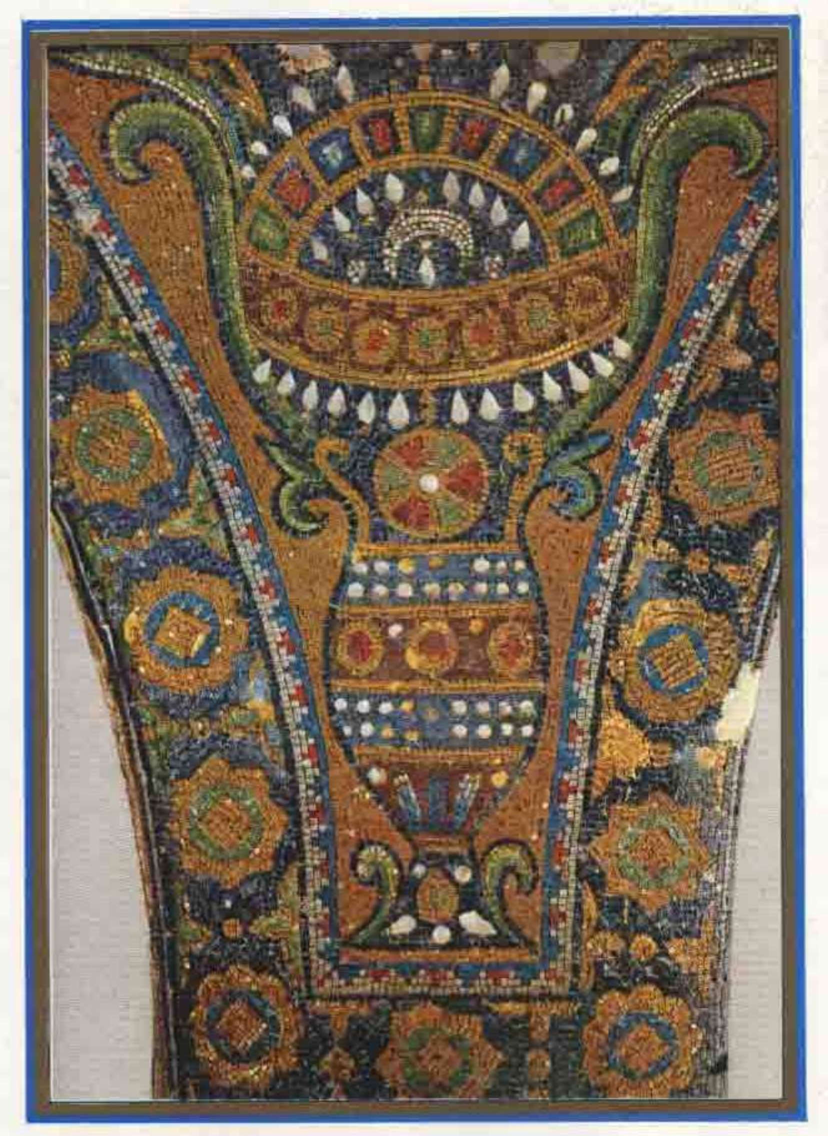
وعلى الرغم من الاعتراف المبدئي او الاعتراف البديهي والعلمي في الوقت نفسه بحتمية التأثر، الا **ان نمو الفن الاسلامي نموا سريعا وحضوره كفن كامل، مع سرعة نمو الدعوة الاسلامية وسرعة انتشارها وحضورها كمنعطف ديني وحضاري جديدين. يقللان من واقع هذا التأثر ليسلطا الاضواء على تلك الرؤية المنحدرة بدورها من الدعوة الدينية الجديدة وفلسفتها، كرؤيا نافذة وفاعلة، وكرؤيا منبع ومصدر.**

قبة الصخرة والجامع الاموي التأثر والتأسيس

يشكل الجامع الاموي، مع قبة الصخرة، المنطلقات الضخمة الاولى للفن الاسلامي في العمارة الدينية وفي التوجه الفني الحضاري. وعلى الرغم من الحرائق والزلازل والترميمات العديدة. فلا يزالا محافظان على الكثير من الخصائص الهندسية والزخرفية والفنية، التي قاما عليها منذ انتهاء بنائهما اواخر القرن السابع. م. واوائل القرن الثامن. م. فهما اذن، من الشواهد المعمارية والفنية الاولى. لذلك، كان يُرجع اليهما في كل مرة يسعى فيها المؤرخون او البحاثة في تأريخ او في تنظير او تفسير او اجتهاد جديد، لخصائص فن العمارة الاسلامي. ومن هنا، شكلت الفسيفساء الفريدة من نوعها التي ضمها كل من قبة الصخرة والجامع الاموي واثار المعبد الروماني، عنوانين بارزين في الجدل والمناقشة بين المؤرخين والبحاثة. لكونهما يكشفان الخطوات الاولى، ويقدمان على حسب ما يعتقد الكثير من المؤرخين

هامش رقم (٢)

يرد ــ كتاب العمارة في مصر الاسلامية ــ المجلد الاول لفريد شافعي ــ ردا شاملا واسعا ووافيا على اراء ومواقف معظم البحاثة المستشرقين من مسألة تأثر الفن الاسلامي بالفن الساساني، وبالفن البيزنطي، ومسألة خلو الحياة العربية قبل الاسلام من فنون العمارة. وهو في الوقت الذي يؤكد فيه ان العرب عرفوا فنا معماريا مهما قبل الاسلام، يتطلع بشوق الى اليوم الذي تتوافر فيه للقارىء العربي، فرصة الاطلاع على الاثار المعمارية في الجزيرة العربية عندما يتم نشرها.



■ الجامع الاموي، دمشق، اوائل القرن الثامن ميلادي (الى اليسار). واجهة بيت الصلاة المفتوحة على صحن الجامع. لاحظ الفسيفساء التي تملأ الجزء الاعلى، والتي تمثل اشجارا باسقة واشكالا مختلفة ■

والبحاثة، الدلائل الواضحة على ينابيع الفن الاسلامي.(٣)

قصة البداية

يجدر بنا هنا، قبل تناول موضوع الفسيفساء وموضوع مصادر الفن المعماري الاسلامي، ان نذكر قصة بناء الجامع الاموي في دمشق لما اثير حوله من اراء ومواقف متعددة، لها علاقة حاسمة في جمالية وفنية العمارة الاسلامية. اذ لا يزال العديد من مؤرخي الفن يعتقد، ان المصادر الاولى للفن الاسلامي، تنحدر مباشرة من الفن البيزنطي، وان المساجد والجوامع الاولى، قد كانت كنائس فحولت الى مساجد. ولا يزال العديد من هؤلاء المؤرخين يعتقد ان الجامع الاموي كان كنيسة... «ويذهب الكثيرون — كما يشير الى ذلك الدكتور حسين مؤنس في كتابه «المساجد». من الكتّاب الغربيين، الى ان الفاتحين المسلمين كانوا — عندما يدخلون بلدا نصرانيا — يحولون كنيسته الرئيسية او كاتدرائيته، الى مسجد، ويتخذ اولئك الكتّاب مسجد دمشق، مثلا لذلك، ويقولون انه كان كنيسة القديس يوحنا».

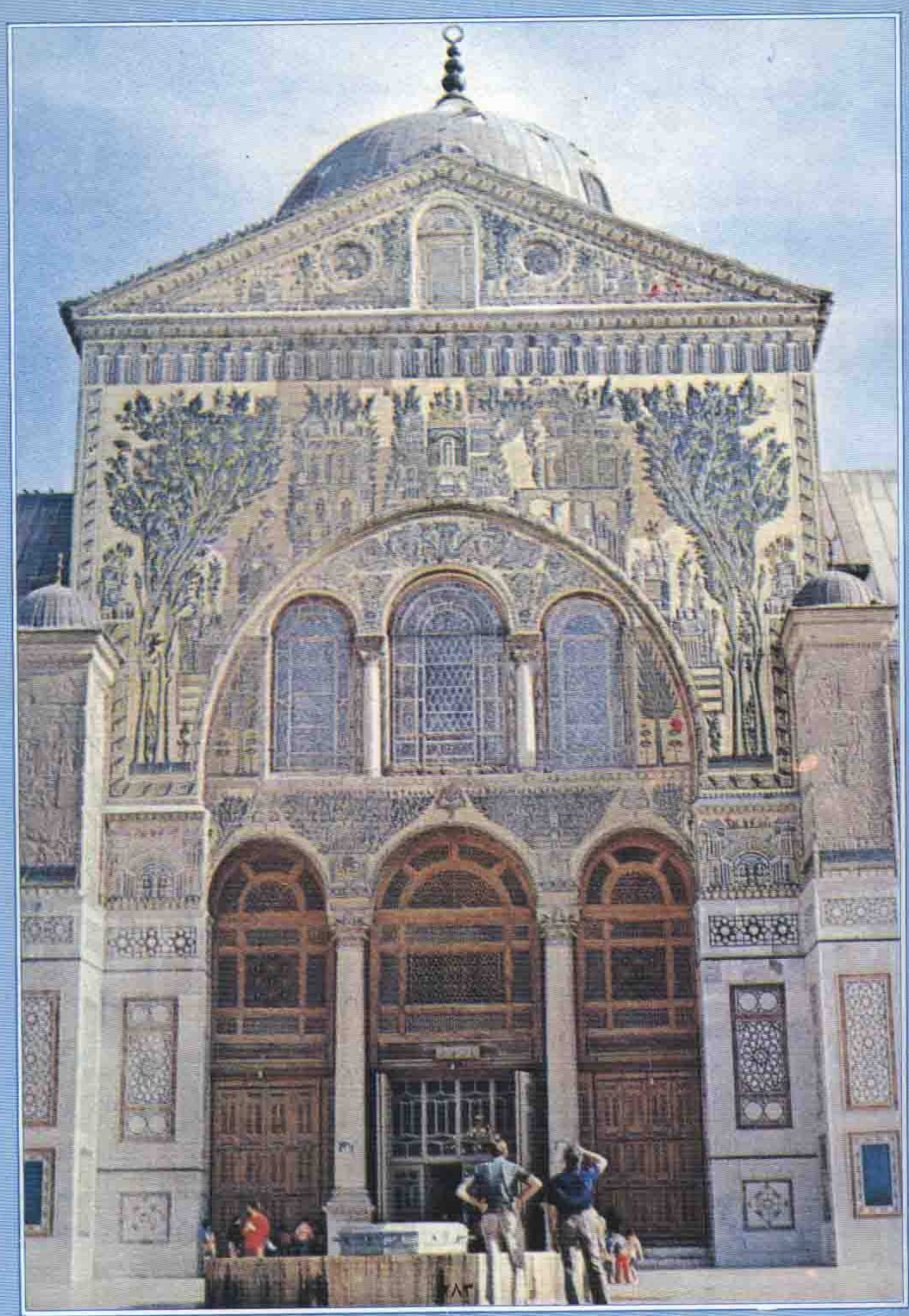
يضيف حسين مؤنس قائلا: هذا القول خطأ، والبرهان على ذلك، مسجد دمشق بالذات، فان مسجد دمشق الاموي انشىء في جزء من معبد كان هناك للاله الروماني جوبتير، وكان المسيحيون يستخدمون ايضا اجزاء من المعابد الرومانية القديمة كنائس ومصليات. وخصوصا في عصور الاضطهاد الاولى. في معبد جوبتير هذا، كان المسيحيون قد اقاموا مصلى او كنيسة ونسبوه للقديس يوحنا. فلما جاء المسلمون. ورأوا سعة هذا المعبد المهجور في معظم اجزائه، رغبوا في الاستفادة من الاحجار ومن الرخام والارض المبلطة لهذا المبنى القديم، ورأى رجال عبد الملك بن مروان، انهم يستطيعون تحويل المبنى كله الى مسجد، وتراضوا مع النصارى على تعويضهم عن المصلى الصغير، الذي كان لهم، وتمّ الاتفاق على ذلك. واخذ النصارى تعويضا كبيرا عن مصلاهم، وانشأوا لهم بالفعل مصلى جديدا في موضع اخر».

يضيف حسين مؤنس: «وفي عهد الوليد بن عبد الملك (٧٠٥ — ٧١٥) بدأ بناء المسجد العظيم سنة ٧٠٦، ولم يتم الا سنة ٧١٥ م، وقد استخدم البناؤون المساحة كلها. ولما كان الجدار الطولي للمساحة، يتجه نحو الجنوب، اي نحو مكة، فقد جعلوه جدار القبلة (...) وتركوا بقية المساحة صحنا مكشوفا مستطيلا ايضا، ثم اصلحوا ارض الصحن — وكانت من الحجر — واكملوا ما كان ناقصا منها».

«وعلى الرغم من ان العمارة البيزنطية كانت مصدر اساسيا من مصادر العمارة الاسلامية الناشئة في

هامش رقم (٣)

يشهد حاليا، الجامع الاموي في دمشق، ترميمات جديدة، باشراف مصلحة الآثار السورية، هي على جانب كبير من الاهمية والاثارة ليس بالنسبة الى الجامع الاموي، كواحد من المساجد الاولى الاقدم فحسب، بل بالنسبة الى العمارة والفن الاسلاميين. اذ تنحصر هذه الترميمات اولا باعادة ابراز الفسيفساء الفريدة الوحيدة في تاريخ المساجد، التي كانت تزين اروقته وجدرانه في الداخل والخارج، والتي تساقطت بفعل الحرائق والزلازل، التي اصابت الجامع في السنوات الالف الماضية، وتنحصر ثانيا بكشف اثار، ما تبقى من معبد جوبتير الروماني، حيث اقيم الجامع على ارضه... وهما: الفسيفساء والمعبد الروماني، سبق ان شكلا في الماضي، ويشكلان في الحاضر، عنوانين بارزين، في السجال والجدل والمناقشة بين المؤرخين والمنظرين والبحاثة في خصائص وجمالية الفن الاسلامي في العمارة والزخرفة...



■ جانب من صحن الجامع الاموي، دمشق (تحت) لاحظ الفسيفساء التي تملأ جهات بيت المال (يمين الصورة)، والتي سبق ونزعت سنين طويلة. وهي حاليا من الترميمات الحديثة التي تسعى الى اعادة الفسيفساء جميعها ■

ذلك الحين، فان الجامع الاموي، بني وفق مخطط مسجد الرسول الاول، بساحته المكشوفة الفسيحة، وقد جعل حرم الصلاة مغلقا، واقيم على اعمدة واقواس بسبب جو دمشق الممطر في الشتاء».

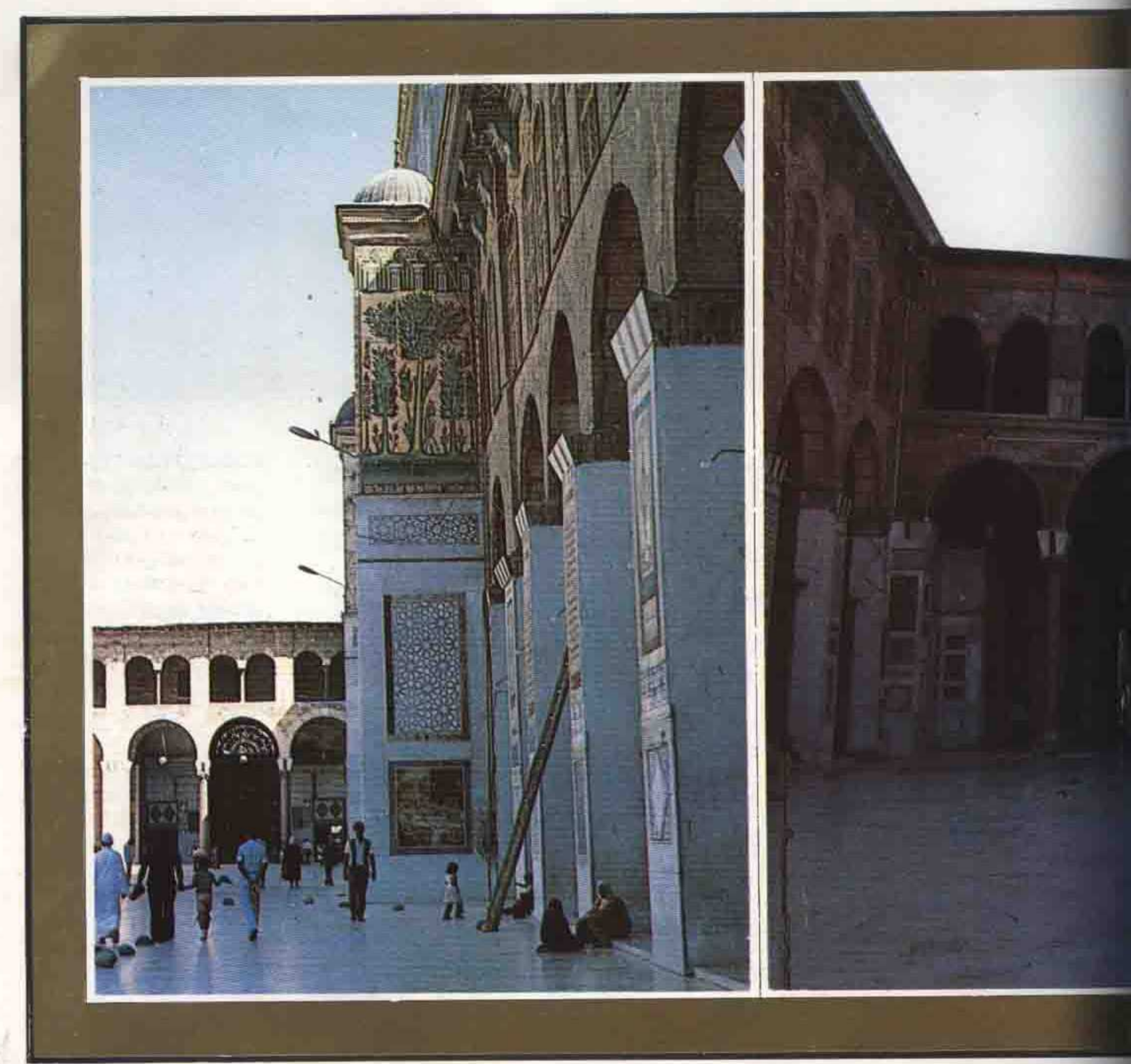
بعد تحرير دمشق

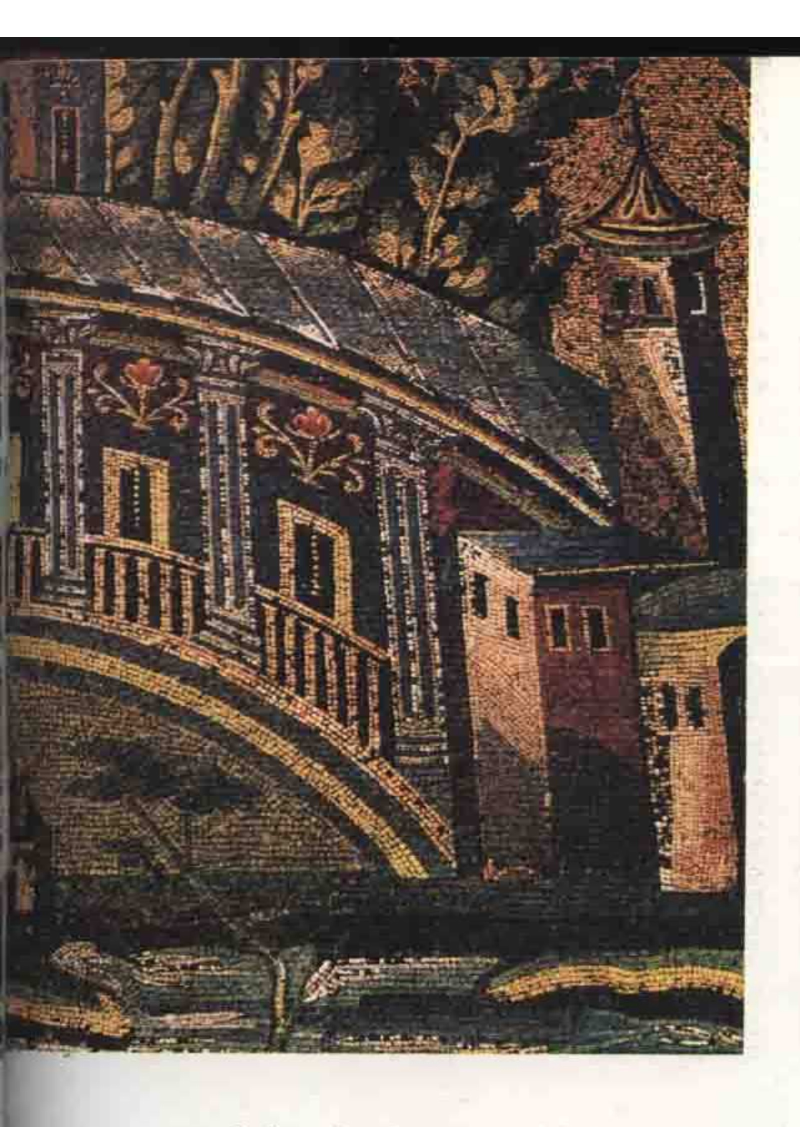
رواية ثانية عن انشاء الجامع الاموي، يرويها لنا عبد القادر ريحاوي في كتابه الصغير «جامع دمشق الاموي تاريخه واثاره الفنية والمعمارية»،



تلتقي في الكثير من تفاصيلها، مع رواية حسين مؤنس. يقول عبد القادر ريحاوي: «اتم العرب المسلمون في العام الرابع عشر للهجرة (٦٣٥ للميلاد) تحرير دمشق من الحكم البيزنطي، ووقع اختيارهم على البقعة التي يحتلها الجامع الاموي اليوم، ليقيموا فيها صلواتهم. وكانت لهذه البقعة قدسية خاصة. فقد كرست للعبادة منذ الوف السنين، واقيمت عليها المعابد العديدة. اقدم ما نعرفه عن هذه المعابد، معبد نسب للاله «حدد» اقامه اهل دمشق في العهد الارامي في مطلع الالف الاول قبل

■ صورة جانبية لواجهة بيت الصلاة في الجامع الاموي (تحت). لاحظ تزاوج الرخام مع بقية فسيفساء الواجهة في القسم الاعلى ■







■ صورة تفصيلية من فسيفساء الجامع الاموي، دمشق. الجدار الغربي من رواق الجامع (فوق، وفي الوسط)، ومن جدار جانبي من الرواق نفسه (الى اليسار). وهي تمثل مشاهد ومناظر لمدينة وهمية اثارت حولها الكثير من الجدل في مقاصدها ومراميها في حين تمثل صورة الوسط ميدانا لسباق الخيل قرب ضفة نهر.

ونستطيع ان نشير هنا الى ان هذا الاسلوب شبه الواقعي في فن الفسيفساء لم يظهر مرة ثانية في العمارة الاسلامية، وبخاصة العمارة الدينية. ■ ■

الميلاد. وتلاه في عهد الرومان، معبد نسب للاه «جوبتير». وكان هذا المعبد، الذي لا تزال اثار منه باقية الى اليوم في «المسكية» و«النوفرة»،

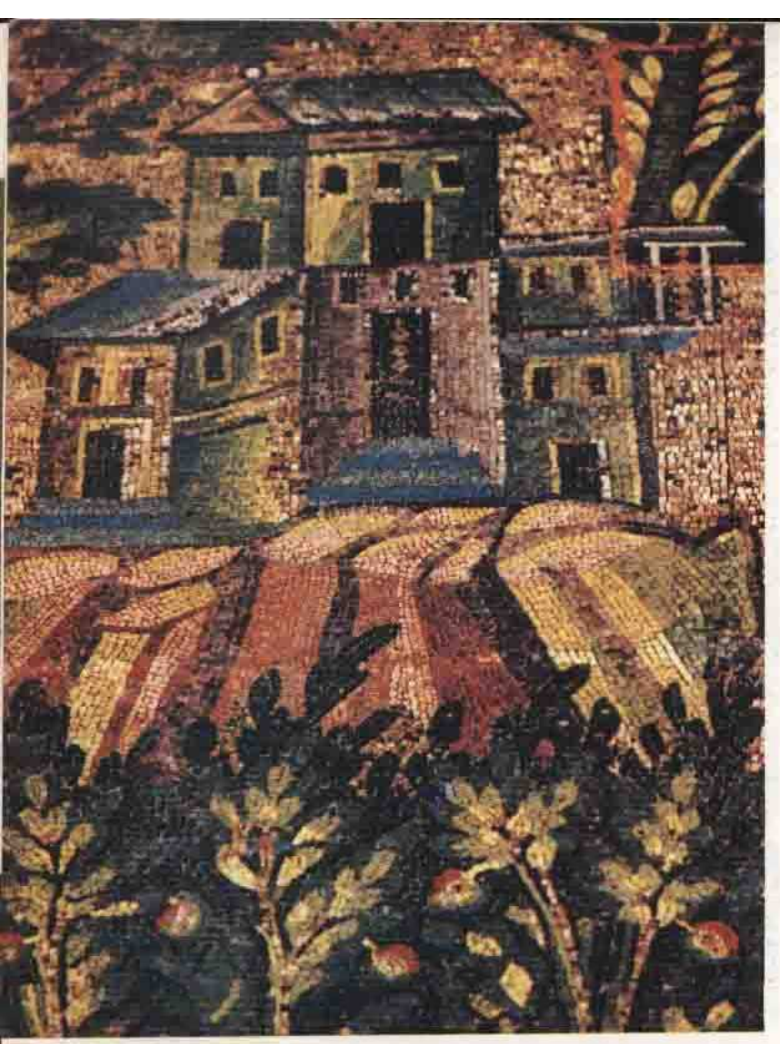
وغيرهما من الاحياء المحيطة بالجامع، يحتل مساحة كبيرة من الارض. بلغ طول سوره الخارجي ٣٨٠ مترا وعرضه ٣٠٠ متر».

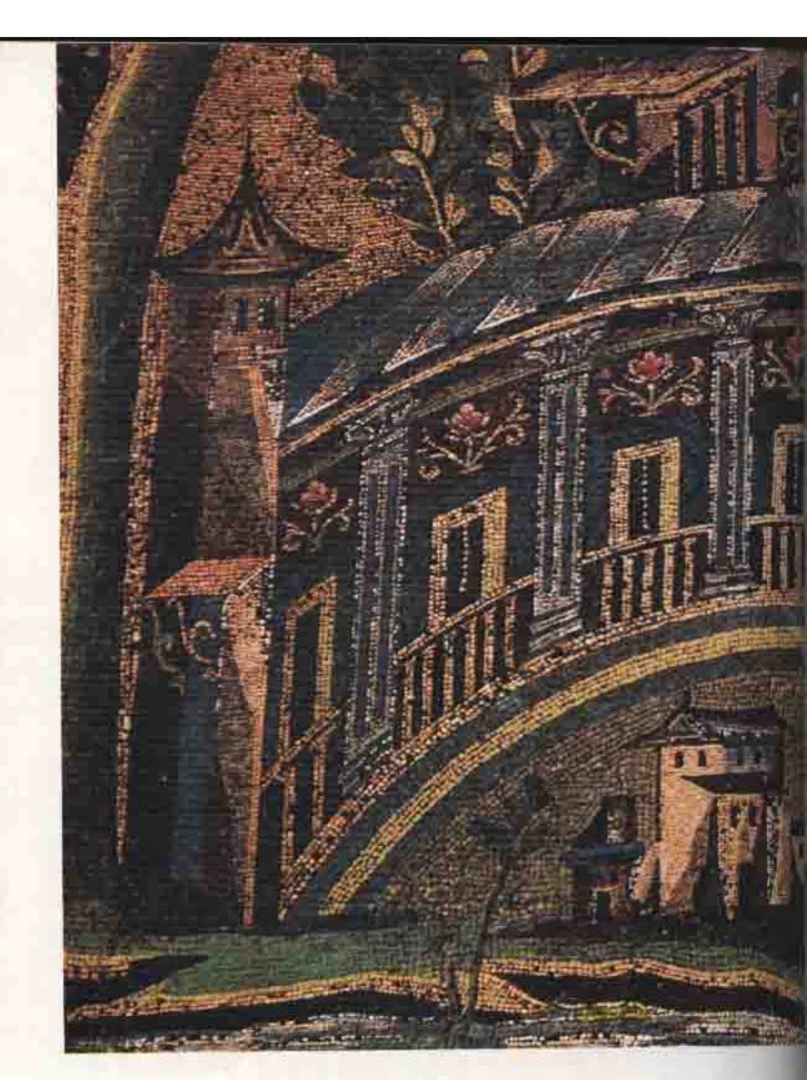
«كان المعبد الحقيقي مشيدا داخل هذا السور، فوق البقعة التي اقيم عليها فيما بعد الجامع الاموي، ويؤلف مستطيلا طوله ١٥٦ م.

وعرضه ٩٧ م. له في زواياه الاربع ابراج مربعة. ويحيط به من الداخل، كما نعتقد، رواق على شاكلة معبد مماثل لا يزال قائما حتى اليوم في «تدمر» يسمى معبد «بل».

«وكان في وسطه معبد صغير هو الهيكل، وله ابواب اربعة، افخمها الباب الشرقي. ولكن، لم يبق منها سوى الباب الجنوبي، الذي يشاهد خلف المحراب الكبير. تحول هذا المعبد، معبد جوبتير الدمشقي، بعد انتصار المسيحية على الوثنية في اواخر القرن الرابع الميلادي، الى كنيسة،

وشيدت في داخله ايام الامبراطور «تيودوسيوس» كنيسة حديثة، على اسم القديس يوحنا المعمدان..».(٤)





المشاركة في الصلاة

«وكان ان اقتسم العرب بعد الفتح هذا المعبد الكبير مع المسيحيين، وليس الكنيسة، كما فهم الكثير من المؤرخين العرب وعلماء الاثار والمستشرقين. الامر الذي اوقعهم في الخطأ لدرجة، ظن بعضهم، ان الجامع الاموي، ما هو الا الكنيسة نفسها، مع شيء من التعديل والزخرفة، ادخلهما الوليد عليها. ومبعث الخطأ هو، ان القدماء لم يميزوا بين معنى المعبد والكنيسة،

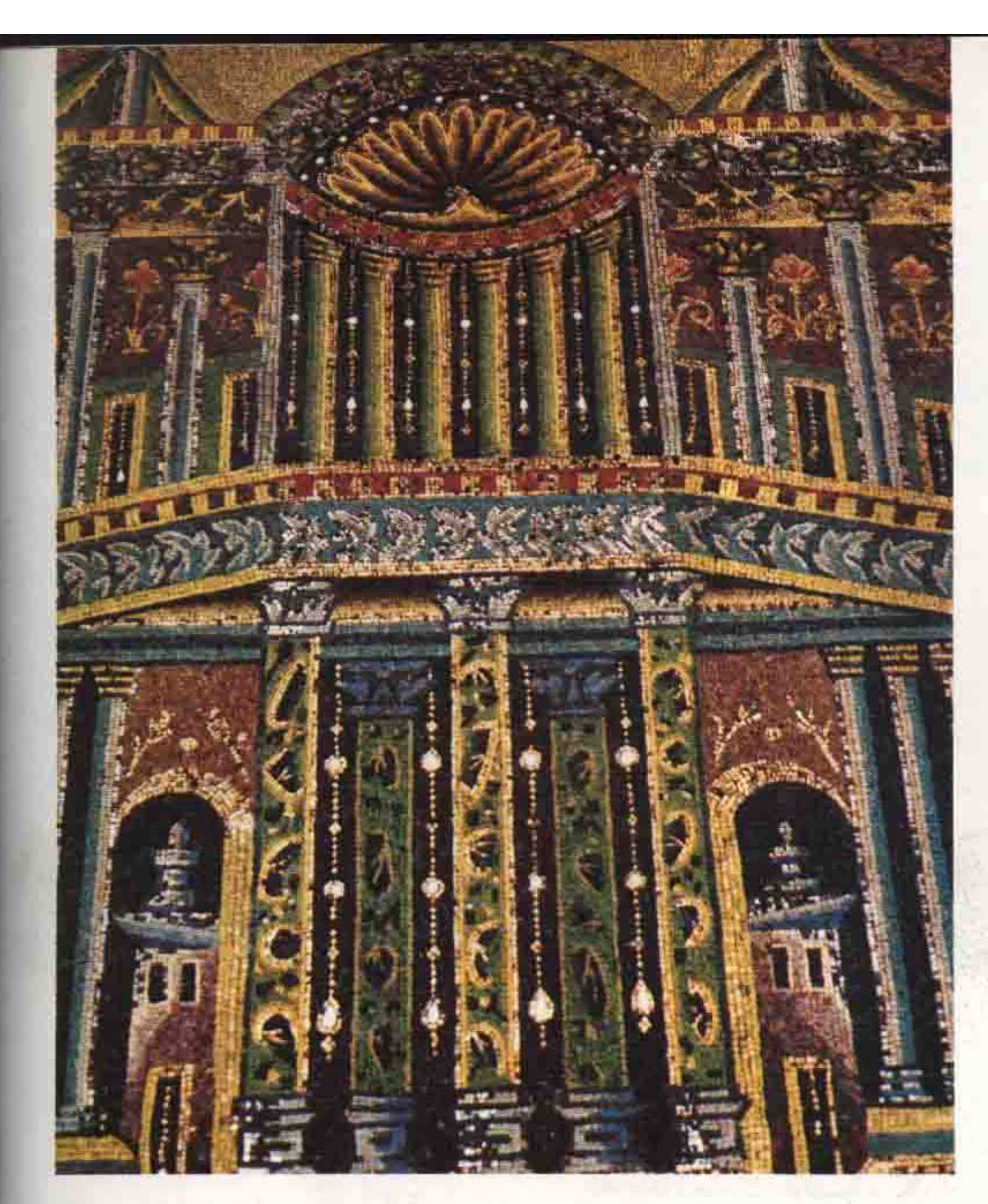
فقالوا باقتسام الكنيسة، وهم يريدون اقتسام ارض المعبد».

ثم يضيف عبد القادر ريحاوي: «والذي اعتقدناه بعد دراسة وتمحيص للروايات العربية والدراسات الاجنبية، هو ان الكنيسة، كانت تحتل جانبا من ارض المعبد، ومكانها في الناحية الغربية منه. ولما دخل العرب المسلمون، واخذوا نصف المعبد الشرقي، تركوا الكنيسة بكاملها للمسيحيين، واقاموا مسجدهم الذي عرف بمسجد الصحابة في الجانب الشرقي من ارض المعبد، لانه لا يعقل ان يقتسم المسلمون الكنيسة، ويصلوا مع المسيحيين تحت سقف واحد».

ويضيف عبد القادر ريحاوي: «كان هناك اذن، مسجد شيده

هامش رقم (٤)

يتوسع فريد شافعي في مسألة تحويل العمارة الدينية من معبد الى معبد ومن دين الى دين مؤكدا ان ما تم في عملية بناء الجامع الاموي امر بسيط وعادي بالنسبة لما فعله البيزنطيون انفسهم. يقول: «... لقد بادر اهل البندقية مثلا بالاستيلاء على كنوز من خارج مدينتهم عندما تضاءل نفوذ بيزنطية، فأخذوا لكنيسة سان مارك مئات الاعمدة من مبان اغريقية قديمة. كذلك الخيول الاربعة التي رفعت فوق مدخل كنيسة سان مارك، كانت في الاصل ترتفع فوق قوس نصر روماني، ثم نقلت الى القسطنطينية مع تماثيل اخرى. ثم دخلت ضمن الاسلاب التي اخذتها البندقية، ثم اخذها نابليون الى باريس. وعادت مرة ثانية الى البندقية بعد سقوطه... واوقع الامبراطور جستيان النهب والسلب في امبراطوريتهم



ليجلب منها المواد يزين بها كنيسة «سانت صوفي» التي بناها في القسطنطينية. كما سطى الامبراطور شارلمان في القرن الثامن الميلادي على مدينة رافنا وانتزع الفسيفساء من عمائرها ليزين بها كنيسة قصره في مدينة «اكس لا شابيل» ويوجد بكنيسة سانت انييزي في روما ستة عشرة عمودا اخذت من عمائر قديمة... ويوجد بالمتحف اليوناني الروماني بمدينة الاسكندرية عدد كبير من شواهد القبور القبطية والبيزنطية، اصلها اعمدة من الحجر «الغرانيت، وانتزعت من معابد مصرية قديمة لينقش عليها نصوص جنائزية مسيحية. الى غير ذلك.. وكان المسيحيون يستولون على المعابد الرومانية ويحولونها كلها او بعضها الى كنائس. ومثل ذلك ما حدث عندما شيدت كنيسة القديس يوحنا داخل المعبد الروماني القديم في دمشق، والذي حول مرة ثانية الى المسجد الجامع هنا. وحدث الشيء نفسه عندما اخذ المسيحيون معبدا رومانيا في مدينة حماه في الشام وحولوه الى كنيسة، ثم اصبح المسجد الاموي هناك.

المسلمون، مستقلا عن بناء الكنيسة، ويجمعهما سور واحد، هو سور المعبد، وظل هذا التجاور في العبادة، قرابة سبعين عاما. فلما كانت خلافة الوليد بن عبد الملك. رأى ان الحاجة ملحة الى اقامة جامع كبير، يليق بعظمة الدولة، ويلائم حالة التطور الذي بلغه المجتمع العربي الاسلامي. فلقد غدت دمشق، في عهد الوليد، عاصمة لاعظم دولة عربية في التاريخ، وازداد عدد نفوس دمشق، كما ازداد عدد المسلمين فيها حتى ضاق بهم المسجد الاول ولم يتسع للاعداد الكبيرة من المصلين. عندها قرر الوليد تنفيذ مشروعه المعماري المهم، ودخل في مفاوضات مع الرعايا المسيحيين، لكي يتخلى هؤلاء عن نصف المعبد، الذي تقوم عليه الكنيسة بالطرق المشروعة. وتم له ما اراد، فهوت الكنيسة وكل ما كان داخل جدران المعبد من منشآت رومانية وبيزنطية. بعد ذلك، شيد الجامع وفق مخطط جديد مبتكر،

يتجاوب وشعائر الدين الاسلامي واغراض الحياة العامة، فجاء فريدا في هندسته، ولم يبن على نسقه في العهود السابقة اي بناء اخر. وقد عبر الوليد عن ذلك بقوله حين عزم على تشييد المسجد:

«اني اريد ان ابني مسجدا لم يبن من مضى قبلي، ولن يبني من يأتي بعدي مثله». كما اشار الى هذه الاصالة قديما، الخليفة العباسي المأمون، فكان مما قاله حين زار مسجد دمشق: «ان مما اعجبني فيه كونه بني على غير مثال متقدم».

يضيف اخيرا عبد القادر ريحاوي حول قبصة البداية:

«لقد بذل الوليد الكثير من الجهد والمال كي يكون جامعة آية في الابداع، وتحفة من التحف الفنية، فأمضى في بنائه وزخرفته قرابة عشر سنين، بدءا من ذي الحجة، من عام ستة وثمانين (٧٠٥ للميلاد) وهكذا برز جامع دمشق بمثابة ثورة على البساطة والتقشف، وانطلاقة جديدة في مضمار فنون العمارة والزخرفة.

واعتبره البعض اعجوبة من عجائب الدنيا الخمس المعروفة في ذاك الزمان».

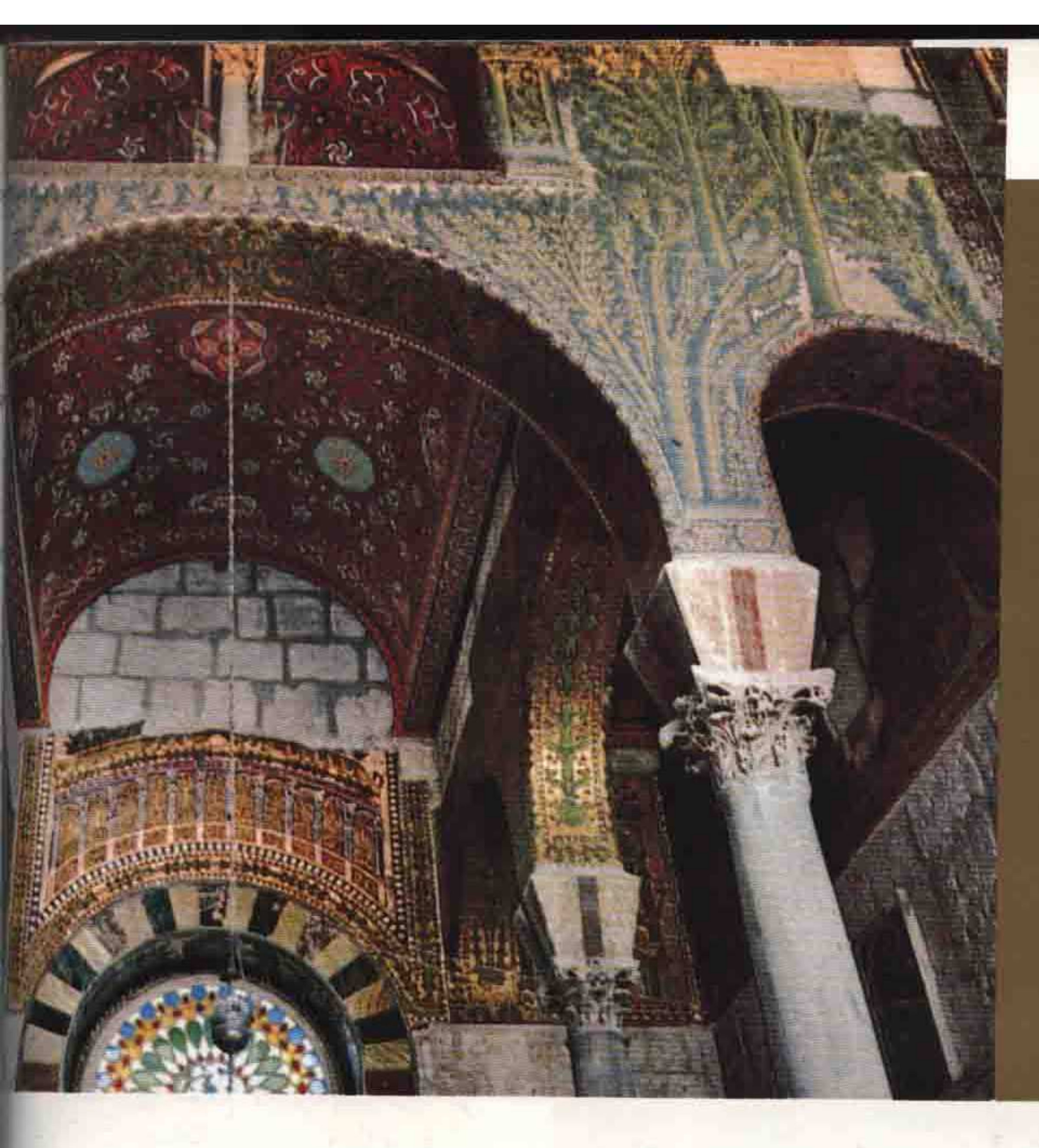
الفن كاعلان انتصار

السعي الى الخصائص الفنية في العمارة الاسلامية، او في الفن الاسلامي، والتي يشهد لها الجامع الاموي في دمشق الشهادة الاولى، هي التي تدفعنا الى الوقوف من جديد، عند بعض اخبار قصة بنائه. ذلك ان التاريخ هنا، لم يعد مجرد خبر موضوعي، بل تحول الى مدخل شبه وحيد، لقراءة مصادر الفن الاسلامي، ومن ثم خصائصه وصفاته.. التي شكلت بدورها اسئلة حرجة لمؤرخي ونقاد الفن، في الماضي والحاضر معا.

حتى الان، لا يزال العديد من البحاثة والنقاد الفنيين، يربطون بين الفسيفساء، التي زينت الجامع الاموي، وفسيفساء قبة الصخرة، وبين مصادر الفن الاسلامي البيزنطية،

■ صور تفصيلية اخرى من فسيفساء الجامع الاموي، دمشق، تمثل الاولى *(الى اليمين)* واجهة قصر متخيل ايضا، في حين تمثل الثانية *(تحت)* استراحة قصر، وخلفها مجموعة من البيوت. وقد اثارت هندسة مواضيع هذه الصور واشكالها، الجدل حول مصادرها. وحول ما اذا كانت تشكل المدينة المثالية، او هي مستوحاة من مدينة دمشق ونهرها بردى.. ام هي مجرد صور خيالية؟! ■

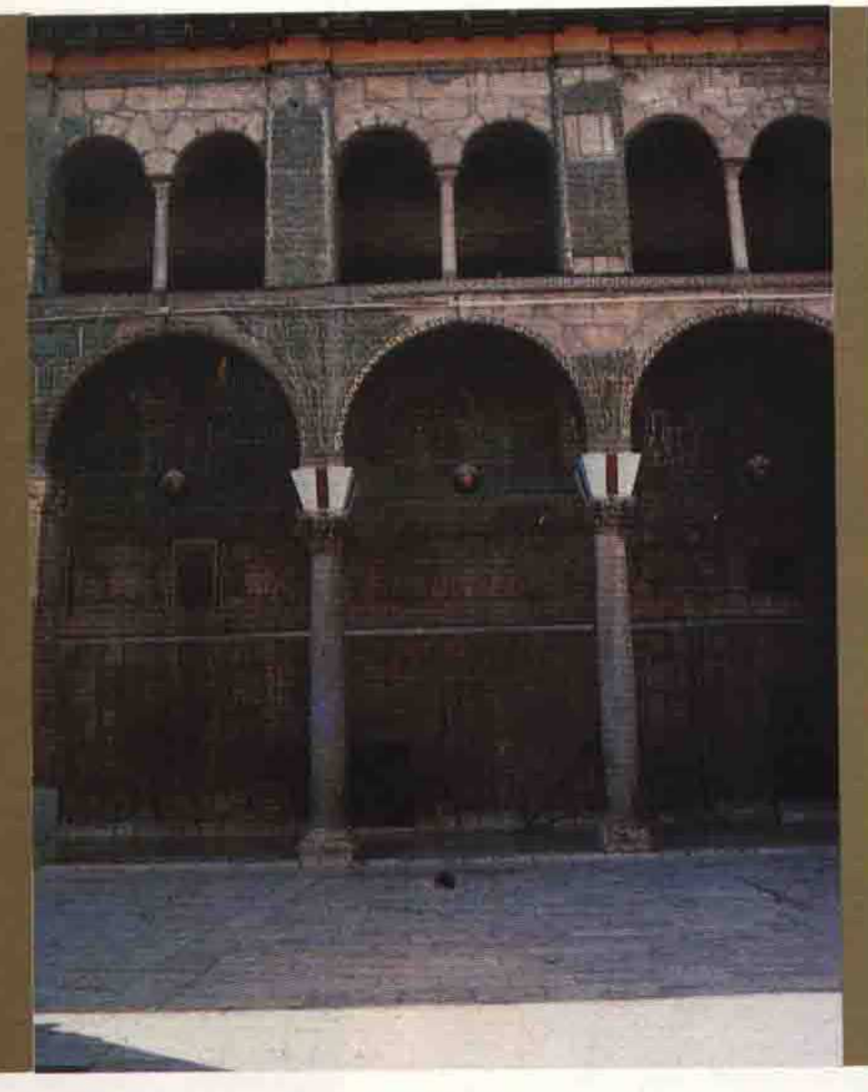




وبخاصة العمارة، ويرون الى ان هذا التأثر حتمي، ما دامت العمائر الاسلامية الاولى قد انشئت على انقاض العمائر البيزنطية، ويشيرون الى الجامع الاموي، كخير مثال.

ولكي يكتمل هذا المنطق، كان لا بد من الاشارة الى غياب فن العمارة العربي، قبل الاسلام وخلو الجزيرة العربية، منشأ الاسلام، من العمارة ذات الرسالة الفنية، او ذات الشهادة الابداعية.

لقد استطاع البعض اسقاط هذا المنطق بالاشارة اولا، الى شدة وتنوع واختلاف التراث العمراني، الذي سبق الاسلام، سواء أكان بيزنطيا ام ساسانيا ام هلينيا، وبالتالي، فهو تراث غير مهيمن وغير جامع، وثمة من يستعين الان بالاكتشافات والابحاث الجديدة، التي تؤكد وجود فن معماري مثير، عرفته الجزيرة العربية، قبل ظهور الاسلام. وبالتالي، فانه لا بد من مراجعة الاحكام التي





■ الجزء العلوي من المدخل الرئيسي للجامع الاموي، دمشق (الى اليمين) لاحظ المساحات المتآكلة من الفسيفساء التي كانت تملأ جدرانه ■ وجانب من الرواق الغربي للجامع، اثناء ترميم الفسيفساء مجددا (الى اليسار). والتي كانت تملأ ايضا اقواس القناطر السفلى والعليا ■ بيت المال، صورة حديثة عن قرب، لجانب من فسيفسائه المرممة حديثا (تحت) ■

غيبت الماضي، قبل الاول، عن اي تراث فني.

مع ذلك، فليس المهم هنا الفصل، بين هذه الاحكام، بل الفصل يتعلق بشأن المنهج واسلوب الاقتراب، وفي كيفية قراءة الفن الاسلامــــي قراءة جديـــدة.

فالفسيفساء، التي زينت الجامع الاموي، والتي يعاد ترميم بعضها اليوم، هي اكثر من شهادة على تأثر الفن المعماري الاسلامي، بالاساليب البيزنطية... انها تشكل واحدا من

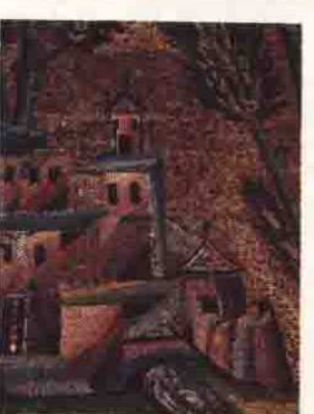


الموضوعات المتعلقة بجمالية الفن الاسلامي، وخصائصه الكبرى..

علينا اولا، الاشارة الى ان تزيين المساجد بالفسيفساء، على طريقة الجامع الاموي، وقبة الصخرة، لم يتكرر في اي مسجد اخر. وبمقدار ما يثير وجودها كعنصر اساسي من عناصر الجامع الجمالية، فان غيابها يسهل لنا الطريق لمعرفة افضل بخصائص وصفات الفن الاسلامي، الذي ميزته وخصصته بين سائر الفنون السابقة له. فأهمية

■ فسيفساء جدار جانبي، من المدخل الغربي للجامع الاموي. تجمع العناصر الاساسية التي تشكلت منها موضوعات الفسيفساء: اشجار مثمرة، باسقة ووارفة، قصور وانهار... (تحت / الى اليسار) ■ صورة تفصيلية لهذه الفسيفساء ومثيلاتها في الجامع نفسه (الى اليمين)، تبرز الاساليب الخاصة في تشكيل المناظر العمرانية المتميزة في اساليبها، والغريبة عن اساليب العمارة التي كانت سائدة انذاك! (٧١٥ م) ■





الفسيفساء، هي في مدى استجابتها كمادة واسلوب للرؤيا الجمالية التي راحت تتجلى مع انتشار الاسلام، اكثر من كونها اسلوبا شاهدا لفن سبق الاسلام وعمارته.

من الجانب التاريخي، يمكننا الاشارة هنا الى الارتباط القوي بين الفن، كتعبير غير مباشر، والتحول الحضاري، وما نسميه احيانا بالانتصار الحضاري. فالجامع الاموي، كان ليعلن انتصار الرؤيا الجديدة المتقدمة الى المدن والمجتمعات والبلاد، كوحي وكدين جديد. واختيار مكان، سبق ان كان اعلانا لرؤيا اخرى، هو امر منطقي وحتمي يفرضه منطق الانتصار. من هنا تختلف قراءتنا لتاريخ بناء الجامع الاموي ودلائلها، فالتاريخ يحدثنا، من هذا المنطلق، ان هذا المكان، لم يكن ارض كنيسة (القديس يوحنا) فحسب، بل كان ارضا لمعبد الاله (جوبيتير) الروماني، وكان قبله ارضا لهيكل الاله الارامي (حدد) إله العاصفة والمطر والخصب...

فالانتصار الجديد، ليكون كذلك، عليه ان يطلع من قلب القديم نفسه، لتتم المقارنة ويبين الجديد. **«اني اريد ان ابني مسجدا، لم يبن من مضى قبلي، ولن يبني من يأتي بعدي مثله»**: هذا القول لباني الجامع، الوليد بن عبد الملك، قول فصل في اعلان الانتصار. والانتصار هنا، ليس عسكريا بالطبع، بل انه انتصار الرؤيا الجديدة وشيوعها وهيمنتها.

ثمة موقف متميز، يجدر بنا الرجوع اليه. فلقد وقف طويلا «ريتشارد اتنغهاوزن» امام فسيفساء جامع دمشق الكبير، وفسيفساء قبة الصخرة محللا ودارسا ومستنتجا. وكتابه الشهير «فن التصوير عند العرب» ينقل الينا بوضوح موقفه المتميز. فهو يرى ان الغاية الاساسية من هذه الفسيفساء، انما كانت الاعلان عن انتصار اخر الاديان السماوية، وتبيان سيادته العالمية.

■ قنطرة المدخل الرئيسي للجامع الاموي. لاحظ فسيفساء قوس نافذة الزجاج الملون (فوق) ■ وصورة تفصيلية لفسيفساء اخرى من الجامع (تحت)، تبرز جانبا من ايوان قصر (وسط الصورة) وسكن خاص (يسارها) مع باب (يمين الصورة) اضافة الى زخرفة حنية القوس المزينة ايضا بالفسيفساء. ■

وهذا ما يقوله عن فسيفساء قبة الصخرة:

«... هنالك مظهر اصيل بارز في هذه الزخارف الفسيفسائية المفرطة في الغنى. فهذه الزخارف استعملت، وقبل كل شيء في بناء يشغل اماكن مقدسة قديمة، حيث اقيم على موقع معبد يهودي قديم وعلى بقعة ترتبط اسطوريا بتضحية «اسحاق» على يد «ابراهيم» احد الاباء المذكورين في التوراة والذي يعتبره العرب جدهم الاعلى. وقد جعل حاكم الامبراطورية الجديدة اشكال التيجان والجواهر الملكية الاخرى معلقة حول الصخرة المقدسة في ابرز الاماكن من هذه البناية.

وبعمله هذا اراد الخليفة ان يبرز اندحار القوتين الكبيرتين المعاديتين وهما القوة البيزنطية والقوة الايرانية تماما. كما اظهر بعد ذلك تقواه كمسلم حين ارسل شعار سلطته الامبراطوري، المؤلف من سرادقين.

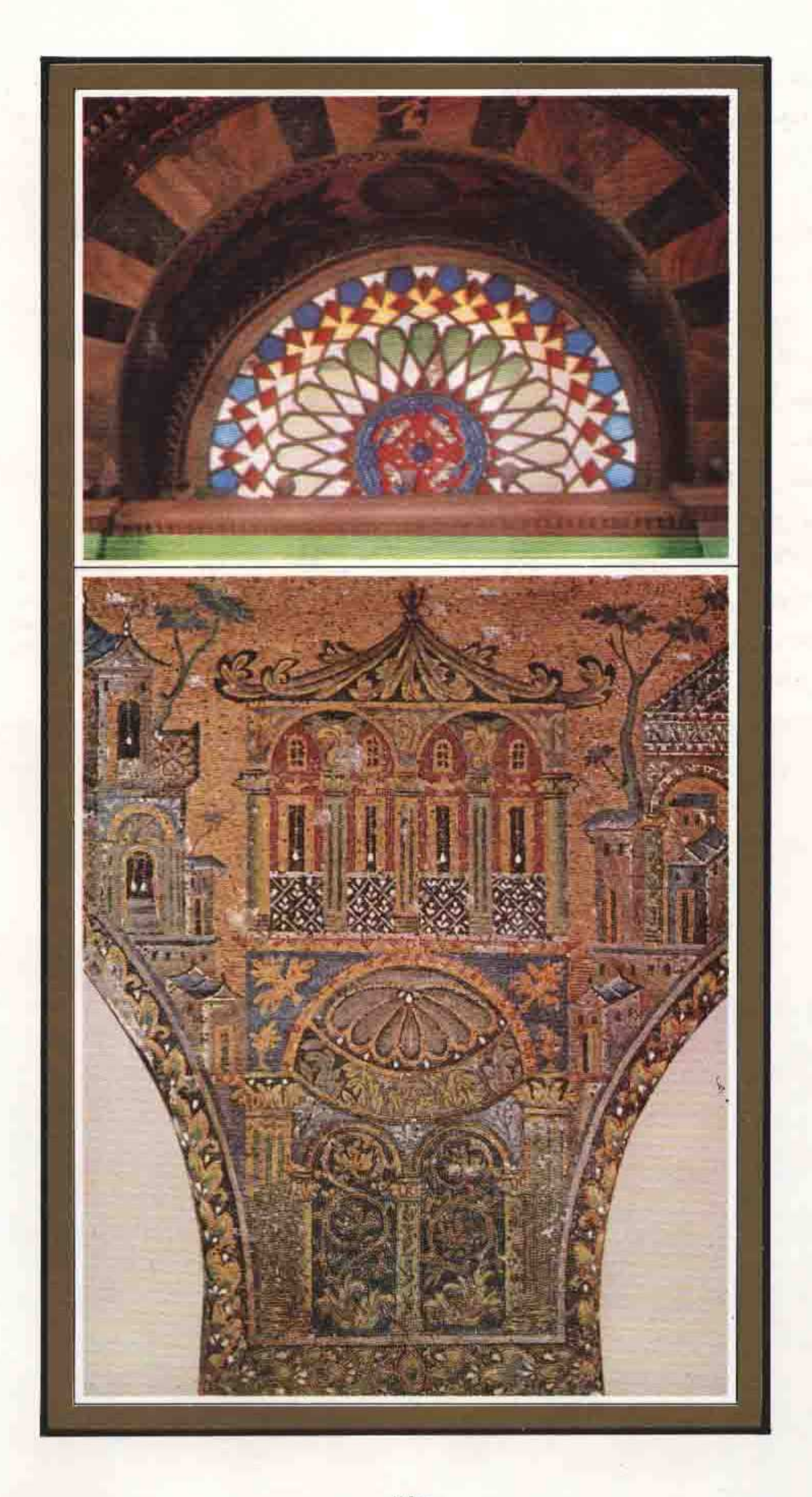
وفاء منه بنذر قطعه على نفسه، الى «الكعبة» في «مكة». **وهذا الابراز المقصود لعلامات النصر الملكية كان اكثر وضوحا في الكتابات، التي لم تبين مبادىء الدين الجديد ورسالته العالمية فحسب، بل انها توجه الدعوة الى اصحاب الديانات القديمة وتهاجم العقيدة المسيحية بشدة، ولا سيما مبدأ التثليث فيها** (...) والملاحظ من الناحية التاريخية ان الزخارف بمجموعها لها سمة عالمية جديدة، وذلك لانها تجمع بين الاشكال البيزنطية والايرانية، وتستعمل الفسيفساء فيها، وهي نمط بيزنطي ـ في الزخرفة على طريقة الزخارف الجصية الساسانية، **وهكذا فان الغرض الاساسي منها يبدو وكأنه ليس لابهار المشاهد فحسب، بل اكثر من ذلك، هو الاعلان عن انتصار اخر الاديان السماوية، ومن المحتمل تبيان سيادته العالمية ايضا**».

وفي معرض كلامه عن فسيفساء جامع دمشق يقول:

«... فكل شيء مكشوف وهادىء، **وباختيار صيغة الصورة «البسيطة» بدلا من «الرمز» الواقعي. كما كان شأن الفن الكنسي، تم الاعلان عن رسالة متحدية جديدة**. فالامبراطورية العربية قد افتتحت العالم كله، والان وبتعاليم الاسلام، حل العصر الذهبي او الفردوس، في الارض. ومن العسير على المرء ان يتصدر دليلا اقوى اثرا لسلطة عالمية تمارسها دولة جديدة، اكثر مما وجدناه معروضا في هذه الزخارف الفسيفسائية التي يضمها الجامع التاريخي الكبير في العاصمة دمشق».

مبدأ التوحيد والتحولات الفنية

من الناحية الجمالية، او الفنية



الصرفة. يشكل الاختلاف القائم بين فسيفساء الجامع الاموي، وبين فسيفساء الكنائس والعمائر البيزنطية، من حيث الاسلوب ومن حيث التوجه، يشكل النقاط الاكثر اثارة في شأن هذه الفسيفساء المثيرة. وبالتالي، فان هذا الاختلاف، هو الذي سيفتح لنا الطريق الاسلم لقراءة افضل لخصائص الزخرفة الاسلامية، التي شكلت العنوان الاكبر في مسار هذا الفن الابداعي.

فلقد تخلت فسيفساء الجامع الاموي، كما هي فسيفساء قبة الصخرة اول ما تخلت، عن رسم الوجوه والجسم البشري. وهو امر تميزت به الفسيفساء البيزنطية، وكان اسلوب رسم الوجوه والاشخاص واحدا من الحلول الجمالية الكبرى، التي دفع المجتمع البيزنطي ثمنها دما غزيرا بعد الحرب الطويلة المعروفة بحرب الايقونات... لم يكن هذا التخلي استجابة لتحريم الدين الاسلامي للتصوير، كما يظن البعض، فلا التحريم واضح، ولا الامر مطروح بهذه الطريقة. بل جاء هذا التخلي، استجابة وتوافقا مع التوجه الجمالي والروحي معا. فالدعوة الجديدة دعوة لا تؤرخ ولا تشهد للماضي، بل هي دعوة مطلقة تساوي بين الكل، لتتم الشهادة لاله واحد.. **ليس الفن شهادة للانسان، سواء أكان هذا الانسان نبيا ام قديسا ام فاتحا!.. بل الفن، هو شهادة الانسان للاله..** والفرق شاسع بين الشهادتين. **الفن شهادة انتصار، لكن المنتصر ليس الانسان، بل المنتصر، هو الله.. والانسان كما الطير كما النبات كما الكواكب، كما الوجود باسره، شاهد على انتصار الحق.. انتصار الله.. فالكل الى فناء الا هو.**

ان محاولة قراءة مصادر الفن الاسلامي انطلاقا من تأمل خصائصه ومنطقه الجمالي تقودنا بالضرورة الى تأمل ولادة الفن الاسلامي بين يدي الدين الجديد.. والى تأمل اعمق لمحاولة هذا الفن، ومنذ الخطوة الاولى، التزام المنطق الديني، لا شرح الدين وتفسيره.. من هنا كان لا بد من ان تتم المواجهة بين الفن البيزنطي وبين الفن الاسلامي، الطالع حديثا. فلم يكن الفن البيزنطي فنا مدنيا بل هو فن ديني في الدرجة الاولى، وفن أوكد دوره في التبشير اكثر من مرة، فالمناقشة واصداء حرب الايقونات لم تكن بعيدة كثيرا عن الارض التي ارتفع فوقها الجامع الاموي. الموضوع مشترك في اكثر من جانب، والخلاف واقع ايضا في اكثر من جانب.

هكذا تنكشف امامنا اسرار فنية كثيرة في اقترابنا من موضوع التأثر انطلاقا من نقاط الاقتراب ونقاط الاختلاف بين الرؤيا الدينية البيزنطية وبين الرؤيا الدينية الاسلامية فليس اقتراب الفن الاسلامي من الفن

البيزنطي او تأثره به من جهة وابتعاده واختلافه معه من جهة ثانية الا ترجمة لنقاط الاقتراب ونقاط الاختلاف في الرؤيا الدينية.

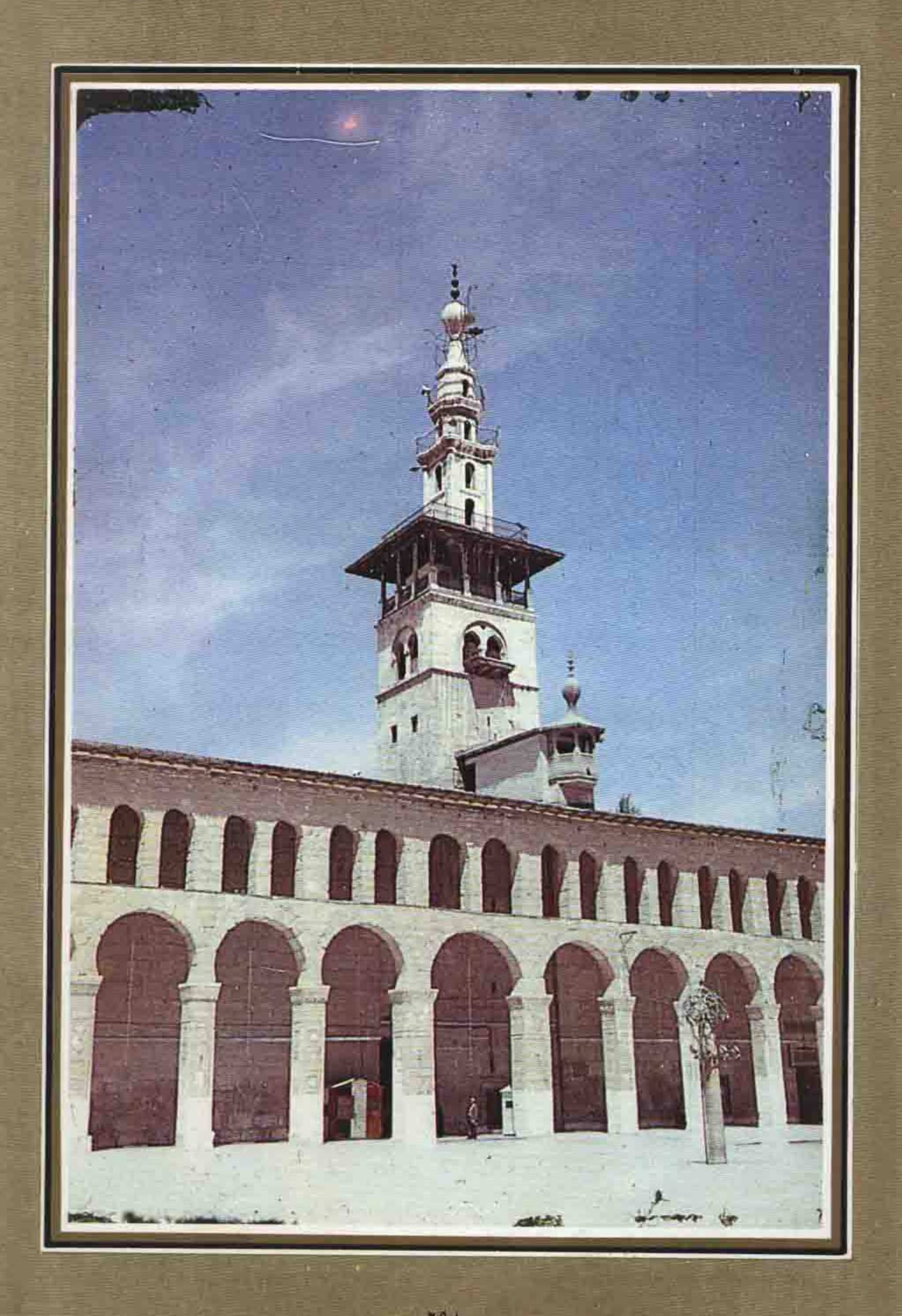
انه مبدأ التوحيد. فالتوحيد هو الذي يجمع وهو الذي يفرق. فاذا وقفنا طويلا امام المفهوم البيزنطي والمفهوم الاسلامي للتوحيد. لا بد لنا من ان نتلمس بوضوح كيف كان لقاء الفن الاسلامي بالفن البيزنطي لقاء حتميا او بالاحرى كيف كان اختلافه اختلافا حتميا ايضا.

فلقد كان الاسلام، اذا جاز لنا القول، تصحيحا للافكار التي كثرت حول مبدأ التوحيد، واعادة تأكيد المبدأ تأكيدا مطلقا، وحاسما. لقد اشار الاسلام الى ان النداءات التوحيدية الاولى نداءات حق، الا ان الوحي الجديد والوحي الاخير، هو الحق الحاسم والجازم والاخير.

في الفن يتجلى الخلاف حول التوحيد، **في الانتقال من فن التبشير، الى فن الشهادة.** فلقد كان على الفن البيزنطي ان يشرح الرسالة الدينية فهو كلمة الكنيسة ايضا او وسيلتها في تأكيد المعتقد وتوضيحه، لذلك كثرت الرموز والمصطلحات الفنية في الفن البيزنطي. واقترب في فن الايقونات ليكون واحدا من الطقوس الدينية

■ واجهة بيت الصلاة المطلة على صحن الجامع. وتبدو خلفها مدينة دمشق، لاحظ - ايضا وايضا - الفسيفساء في القسم الاعلى من الواجهة ■





نفسها، وتجلت ابداعيته في قدرته على الاقناع والوصول والهيمنة، من هنا رمزيته المعقدة ومغالاته في «التكوينات المعمارية والزخرفية، من حيث الاحجام والزينة والالوان واستعمال المواد الغالية، والاسراف في التذهيب، اكثر من اعتماده على النسب الفنية المثلى» كما يشير الدكتور فريد شافعي في معرض حديثه عن الفروق بين الزخرفة البيزنطية والزخرفة الاسلامية.

الا ان فن الشهادة، فنٌ تطبيق لا فن تفسير، فنٌ لا بد من ان ينحاز الى المبدأ، فهو بالتالي مبدئي، وتتجلى ابداعيته في توافق منطقة الذاتي مع المبدأ الذي يشهد عليه، ولما كان هذا المبدأ هو مبدأ التوحيد، كانت ابداعية الفن الاسلامي وبالتالي **خصائصه متجلية في النظامية التجريدية والهندسية، التي تعيد كل شيء الى الواحد لتنطلق منه وتعود اليه في مسار يجعل من الجزء كلا ومن الكل واحدا. من الخطوة طريقا ومن الطريق هدفا.**

الفن كابتهاج وسجود

لقد استجابت الفسيفساء كأسلوب فني زخرفي، مع التطلع الفني والجمالي الجديد، الذي بدأ يكونه المسلمون الاوائل، فنانين وقادة.. فلقد كان التوجه نحو ابتهاج، ونحو فرح، ونحو تسليم وسجود.

والزخرفة كاسلوب فني، ترجمة بلغة خاصة وعالية، للابتهاج والفرح والتسليم والسجود.. فهي في تخليها عن تناول الانسان والمكان والواقع كموضوع للمعالجة او موضوع للمناقشة، وتبنيها للاشكال الهندسية والنظامية في صوغ معانيها، تأكيد وتوافق مع الرؤيا الاسلامية في الوجود.. فلقد جاءت هذه الرؤيا بالتوحيد، كمنطلق وهدف في آن واحد. توحيد الانسان كمخلوق، وتوحيد الله كخالق، مسقطة كل صراع ممكن، وكل تمرد ممكن، او كل تخل ممكن، بين الارض والسماء!... فلا صراع بين الانسان وخالقه وليس ثمة مجال، لمثل هذه المواجهة. ان الانسان، في اعلى تجليه، انما هو شاهد على قدرة الخالق، وهو في ادنى تدنيه مشرك فكافر... انه اذن القبول، فالتسليم.. من هنا، فان الفن يرفع مستوى هذا القبول وهذا التسليم، الى مقام الابتهاج حتى السجود؟...

ان الزخرفة الاسلامية، والتي يشهد الجامع الاموي في زينته الفسيفسائية، على خطواتها الاولى، **انما هي تطبيق بلغة فنية صافية، على مبدأ التوحيد الديني والفلسفي الوجودي... فالزخرفة، شهادة كبرى على النظام الواحد والخفي، الذي يمسك بكل شيء، بكل وجود، من اصغر ورقة الى اعلى كوكب!.. وهو من حيث الجوهر، نظام مترابط ومنطقي**

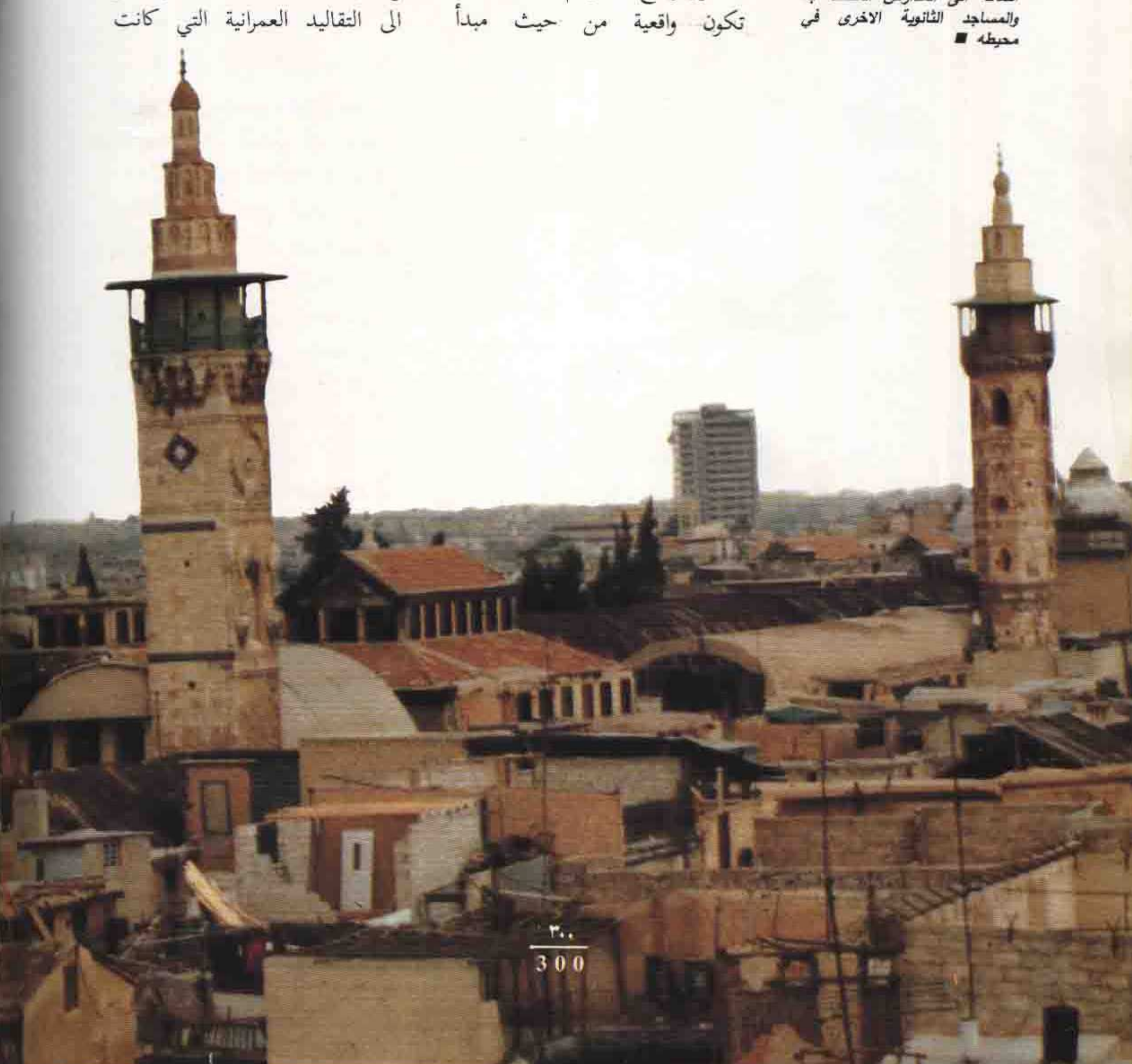
■ مئذنة في الجامع الاموي. تشرف على الرواق الشمالي للجامع. والذي كانت اقواس قناطره مزينة بالفسيفساء (الى اليمين) ■

مغلق. وبالتالي، فانه نظام واحد.

المناظر العمرانية الحضور والغياب

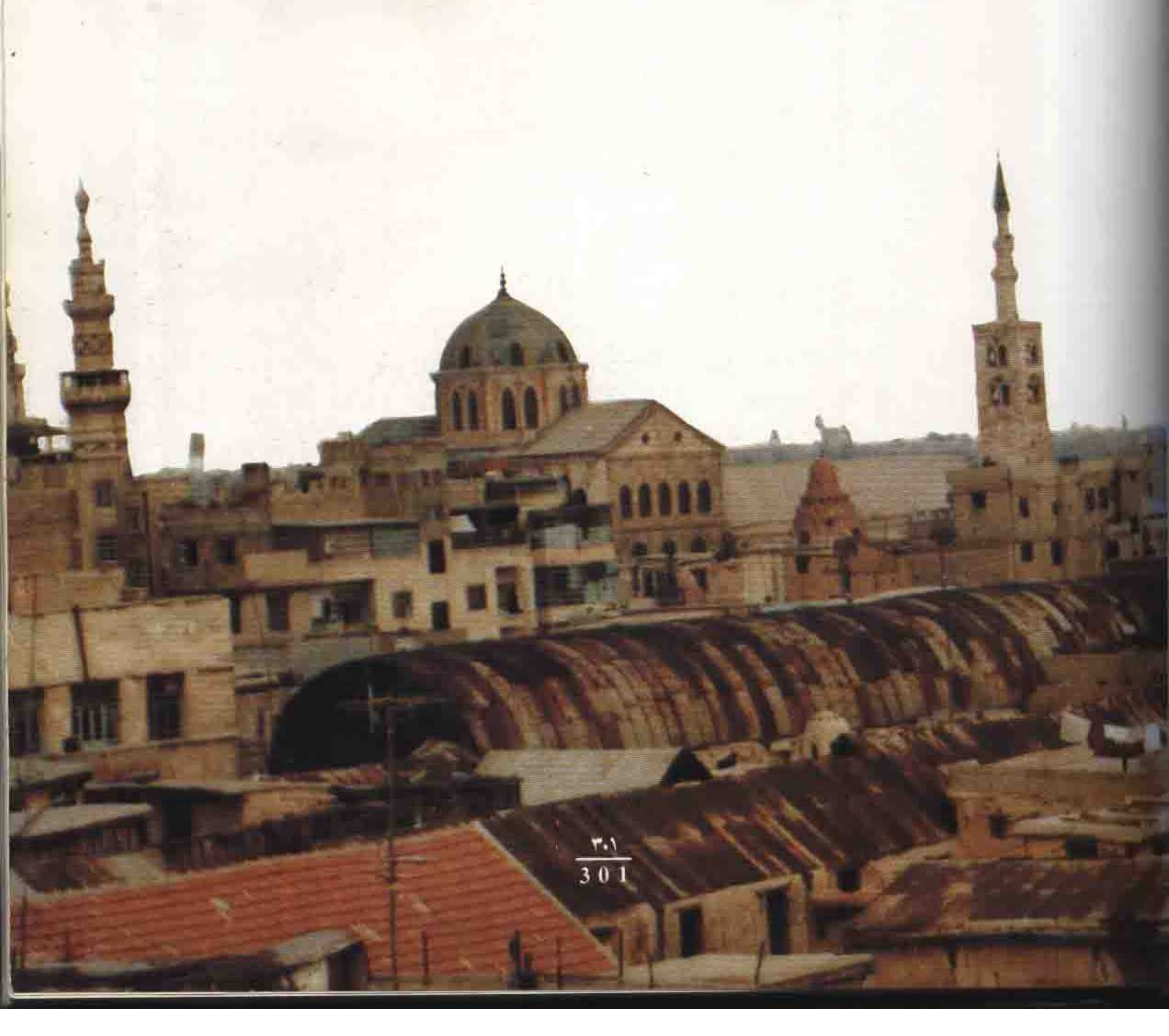
هناك امر اخر تكشفه هذه الفسيفساء، هو انها، وفي الجامع الاموي فقط، ترسم بيوتا اشبه بقصور وقلاع!.. ترسم اشجارا تكاد تكون واقعية من حيث مبدأ المحاكاة!.. ولقد اثارت هذه الرسوم انتباه الكثير من المؤرخين، فالبعض رأى فيها تصويرا رمزيا للجنة، ومنهم من رأى فيها مدينة دمشق نفسها ونهرها بردى... ومنهم من قال انها رمز لمدينة الاسلام النموذجية. وجميع هذه التفسيرات، تبدو قلقة لعدم توافر البراهين الكافية وذلك لبعد هذه الرسوم عن الواقع، جملة وتفصيلا، فلا اشكال العمائر يشير الى التقاليد العمرانية التي كانت

■ دمشق صورة جامعة وحديثة (من فوق)، للجامع الاموي وجانب من الاسواق القديمة المحيطة به، اضافة الى المدارس الملحقة به والمساجد الثانوية الاخرى في محيطه ■



تعرفها الشام، ولا هي تدل على نماذج عرفتها مدن اخرى قريبة. وهذا ما جعل معظم البحاثة يعتبرونها مجرد رسوم تزيينية، جاءت من ضمن الاساليب التي كانت متبعة في تحقيق الفسيفساء. كفن معماري تزييني.

الا ان ريتشارد اتنغهاوزن، يؤكد مرة جديدة بان هذه العمائر انما هي ايضا مظهر من مظاهر اعلان السلطة الجديدة فهو يقول في كتابه فن «التصوير عند العرب»: من التفاسير الاولى لها تفسير واحد يقول بان المدينة التي تقع على مجرى النهر انما هي مدينة دمشق نفسها، مثلما تمتد في الواقع على جانبي نهري «بردى». ولكن حتى اذا ثبت بان ذلك كان صحيحا، فان ذلك لا يمكن ان يفسر رسوم العمائر الاخرى الكثيرة الموجودة في اماكن اخرى من الجامع. ويقول تعليل اخر بان المنظر يمثل «مدينة الله» وهو مشتق من



المناظر البرية الاغريقية والهلنستية للفردوس. والحقيقة ان النصوص التاريخية العربية المعاصرة او شبه المعاصرة لا تؤيد مثل هذا التفسير.

وان من الصعب، على اي حال، ان نرى كيف ان هذه الزخارف كانت ملائمة للمنهج الكبير الذي اعده الخليفة الاموي. والارجح فان مفتاح تفسيرها قد اورده الجغرافي المقدسي، حوالى سنة ٩٨٥ م ولما كان هو احد مواطني مدينة القدس، فانه كان يعي تماما المعنى الحقيقي لهذه الفسيفساء. فقد كتب يقول «ان من العسير ان تكون هناك شجرة او مدينة شهيرة لم تصور على تلك الجدران». وهكذا يبدو من ان «المقدسي» قد اعتبر هذه الرسوم تتضمن صورة العالم كما تشاهد في مظهرين للعمارة والطبيعة. ويعزز «ابن شاكر» وهو مؤرخ القرن الرابع عشر ذلك عندما يقول: ان الفسيفساء تمثل كل الاقاليم المعروفة، بل انه يستطيع ان يميز الكعبة في مكة. وكما اوضحنا سابقا، فان التراكيب المعمارية تؤلف هي الاخرى ايضا موضوعا للزخرفة في الفن الكنسي المسيحي المعاصر. وهو موضوع يعبر كما قال «ارنست كنسنجر» عن مفهوم «وضع مظاهر الكون المادية تحت هيمنة الكنيسة» على ان مثل هذه الفكرة لا يمكن ان تكون قد انتقلت من ديانة لاخرى، دون حدوث تفكك داخلي ذي طابع اقتصادي... انها الدولة الدنيوية. وكان الامويون انفسهم يشعرون بانهم قادة دولة قبل ان يكونوا دعاة دين. وهذه الدولة تمثل انذاك القوة المهيمنة على العالم. **وهكذا يظهر ان فسيفساء جامع دمشق كانت تؤكد بان العالم كله، قد اصبح تحت درع الخلفاء، وانه قد دخل في «دار الاسلام»**.

الا ان عدم تكرار مثل هذه الرسوم، ومثل هذه الاساليب في مساجد اخرى، والانتقال باساليب الفسيفساء نفسها الى انضباطية هندسية اكثر متانة. يفتح لنا بابا جديدا. ففي الوقت الذي يؤكد عدم تكرار هذه الرسوم، كونها كانت للشهادة على انتصار الرؤيا الجديدة على ما سبقها من رؤى وسلطات، يؤكد لنا مع تطور الزخرفة الاسلامية نفسها، **ان منطق هذه الفسيفساء، لا يتوافق كليا مع منطق الزخرفة الاسلامية الاشد متانة واطلاقية، فمن ناحية منطق الزخرفة نفسه، لا يشكل رسم هذه العمائر تطبيقا صحيحا ومغلقا، بل هو تزيين بلا منطق مغلق وشامل كما هي الزخرفة الاسلامية التي عمت فيما بعد كل العمارة الاسلامية الدينية وغير الدينية. وهكذا تبقى هذه الفسيفساء، شاهدا اول على الانتصار، والخطوة الاولى نحو فن زخرفي عرف فيما بعد تجليه الابداعي المدهش.**

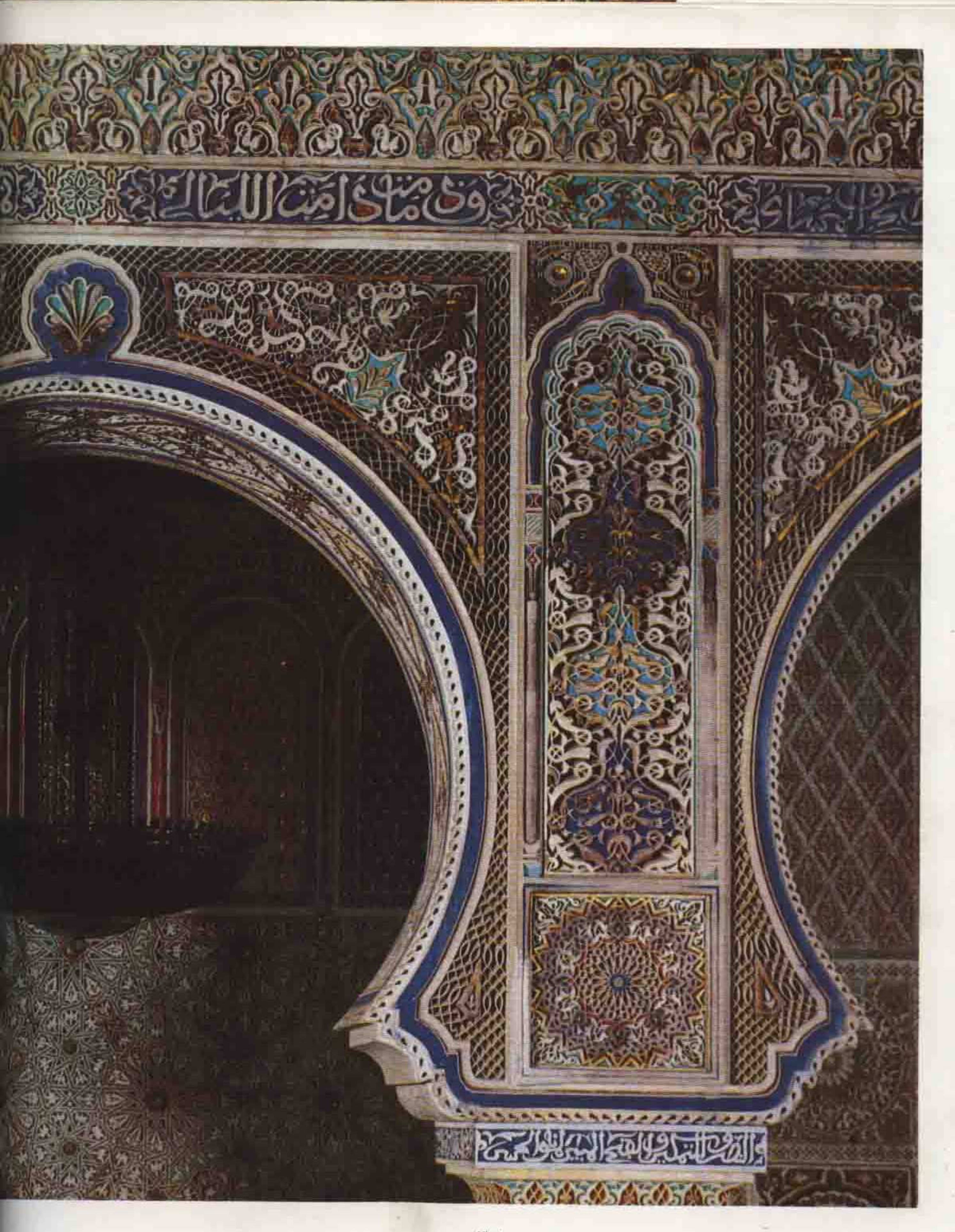
الفصل العاشر

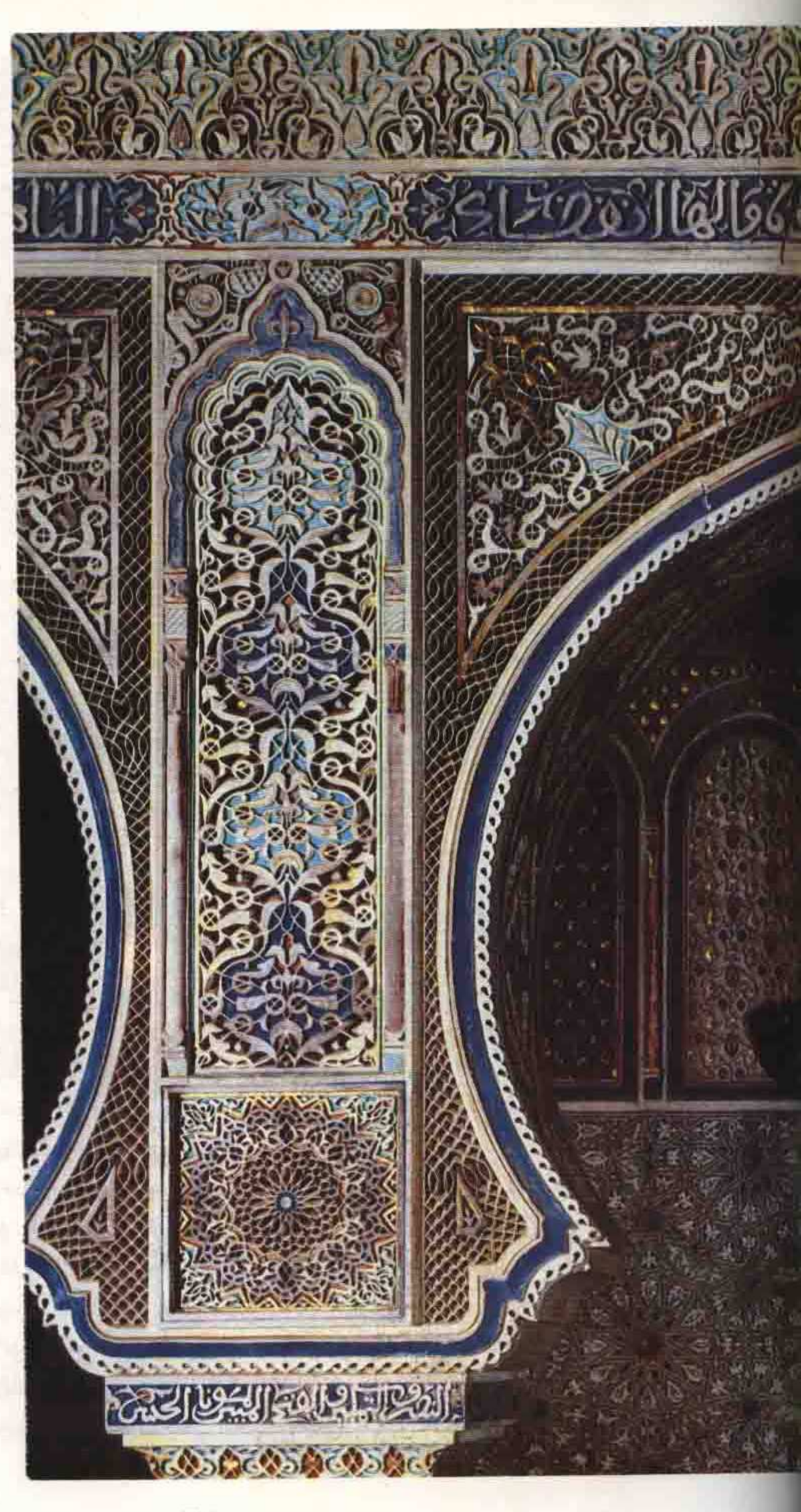
أسرار المعلمين

■ مكانة المعلم في الدراسات المغاربية ■ المعلم الصوفي الأكبر
■ كتاب المغرب والحرف التقليدية الإسلامية في العمارة ■ وثائق نادرة
■ دفاتر المعلمين ■ ملاحظات حول المنهج المغربي ■ دور المعلم

شهادات المعلمين

■ المعلم عبد الكريم ■ المعلم مولاي حفيظ ■ المعلم الحاج
ادريس الملاكي ■ المعلم ابن رحال ■ المعلم البوري ■ المعلمة
البتول الصوفية ■ [illegible] ■





■ جانب من القبة المعتمدية - فاس / المغرب: يجمع هذا الأثر الفني مختلف التقنيات والأساليب الفنية التقليدية. والتي حافظت عليها المدارس الفنية المتعاقبة كالحفر على الجص والخشب وتلوينهما، والحفر على النحاس، والخط الذي انفرد بصفات خاصة تميّز بها عن انواع الخطوط التي عرفها المشرق، والتي لا تزال محترفات المعلمين الكبار مستمرة بها. حيث يسعى كتاب «المغرب والحرف التقليدية الاسلامية في العمارة» تسليط الاضواء عليها. وتجدر الاشارة الى ان معظم صور هذا الفصل مأخوذة من الكتاب نفسه موضوع هذا الفصل ■

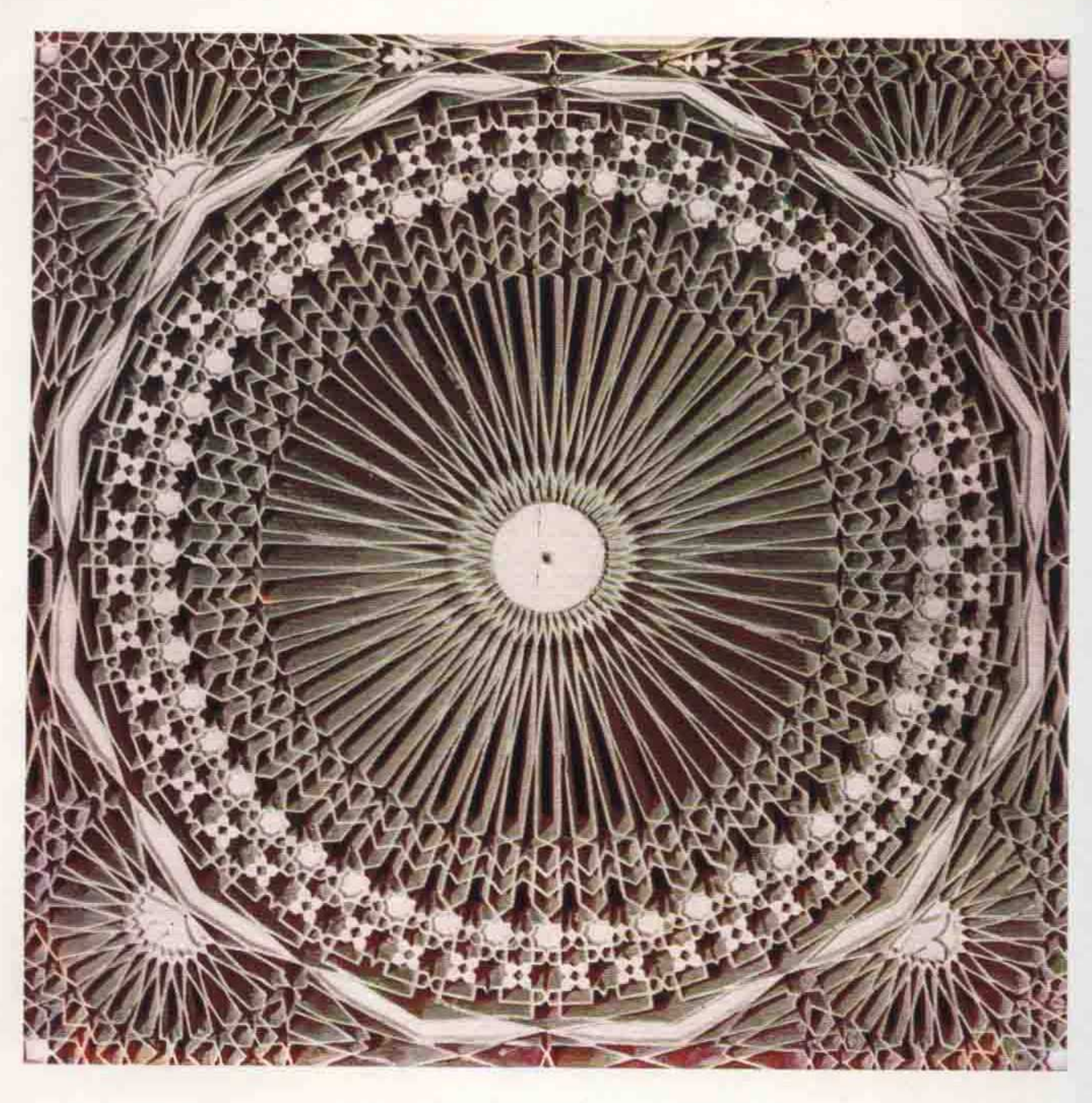
مسألة «المعلـم» في الدراسات النقدية

اهملت معظم الدراسات والابحاث الحديثة التي تناولت الفن الاسلامي تأريخا وتحليلا وتقويما، مسألة «المعلم» اي الفنان، الخطاط، المعماري، النساج، المزخرف، المصور، الخ... اي المرء الذي يعود اليه تصور وتخطيط وتنفيذ وتحقيق العمل الفني سواء أكان هذا العمل صحن نحاس ام مسجدا جامعا.

لقد تبين لنا في فصل سابق، ان «انا الفنان في الفن الاسلامي «انا» غائبة»، وبالتالي قد اشرنا الى انه من غير الممكن قراءة هذا الفن عبر فنانيه، عبر مشاعرهم ومواقفهم ومعاناتهم الذاتية الفردية كما هو ممكن في الفنون الاخرى كالفن الغربي منذ نهضته في القرن الخامس عشر حتى القرن العشرين.

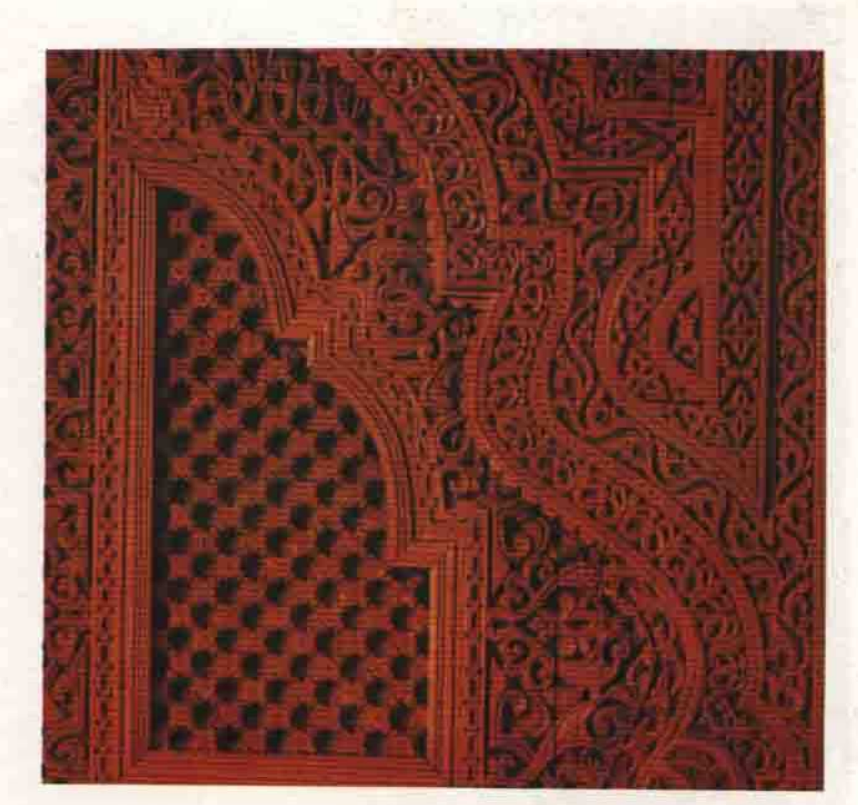
الا ان غياب هذه «الانا» لا يعني غياب الفنان. كما ان غياب الذاتية لا يعني ابدا غياب الفن. فالفنان حاضر من دون شك الا ان حضوره يختلف عن حضور الفنان في فنون اخرى او كما هو متعارف عليه في الفهم المعاصر لمعنى الفنان ودوره. فاذا كان حضور الفنان في الفهم المعاصر يقوم على تفرد «انا» الفنان في مشاعرها واحاسيسها ومواقفها من الانسان والعالم، فان حضور الفنان في الفن الاسلامي يقوم على قدرته وتمكنه من تحقيق مبادىء فنية وجمالية متوافقة او متطابقة او منحدرة من مبادىء وقيم فلسفية دينية مطلقة وشاملة. وبالتالي فان حضور الفنان قائم في المنطق الفني الذي يوحد العمل، والذي لا بد من ان يكون متوافقا كذلك مع الخصائص الجمالية والفلسفية التي انطلق منها الفن الاسلامي ككل. ان الجميل في الفن الاسلامي، كما سبق واشرنا اليه، موجود، فالجميل حق، والحق حاضر في كل زمان ومكان وليس على الفنان الوصول الى الجميل او ابتداعه بل الشهادة له. فالابداع هو الشهادة على الجميل القائم، على الحق القائم. وهكذا فان الابداعية تتمحور في حسن الشهادة في صفائها وشموليتها وادراكها واحاطتها وكمالها ووضوحها وصدقها...

ثمة اسئلة تطرح نفسها بقوة: اين هي الخصوصية التي تميز اذن بين الانسان العادي وبين الفنان؟! او اين هي الابداعية، التي تميز بين فنان وفنان؟ ربما علينا للاجابة عن مثل هذه الاسئلة، ان نعيد من جديد قراءة الفن الاسلامي خطوة خطوة، او بالاحرى الوقوف طويلا عند التحولات او الاضافات التي اغنته يوما بعد يوم، ففي مثل هذه العودة وهذا الوقوف نكتشف ان دور الفنان وحضوره، كانا اساسيين وجوهريين في الازدهار والانتشار والنمو والتنوع



■ تفصيل من القبلة المعتمدية. القصر الملكي في فاس / المغرب: نجمة خمسينية محفورة على الجص. لاحظ التقنية البارعة والدقيقة في الحفر، وبخاصة الزوايا البالغة الحدة في النجمة المركزية. كذلك لاحظ الزخارف الركنية الأربع المسماة «الباقات» او «مشموم» ■

والغنى في هذا التنوع. صحيح جدا انه باستطاعتنا الوقوف عند عناصر محددة ومحدودة كعناصر نشكل جمالية الفن الاسلامي ومبادءه، وكعناصر ثابتة لم تتأثر طوال قرون. الا اننا نكتشف ان هذه العناصر التي شكلت المبادىء الاساسية عند تحققها وعند ترجمتها في اعمال فنية، قد توالدت وتعددت في تجليات لا تكاد تحصى... هنا يأتي دور الفنان وحضوره، ومن هنا نميز بين ابداع وابداع اي في القدرة والموهبة والابداعية التي استطاع بواسطتها الخطاط او النساج او النقاش ان يعدد تجليات المبدأ الواحد. وان يعيد تطبيق المبدأ في صور اخرى مختلفة



■ جزء من حشوة، خشب محفور (فوق). لاحظ تعدد الاشكال الزخرفية التي تتجاور وتتالى في تقسيم هندسي، يجمع بدوره بين «الخيط» و«الرمي». كذلك لاحظ التقنيات المتعددة في فن الحفر - الستينية / مراكش - المغرب ■ .. وجانب من «الباهية» / فاس - المغرب (الى اليسار). نور منعكس من الزجاج الملون، على الزليج الملون ايضا، يلتقي بالضرورة مع روح الاساليب الزخرفية الهندسية التي تم بواسطتها رسم وتشكيل الزليج، وتلوينه ■

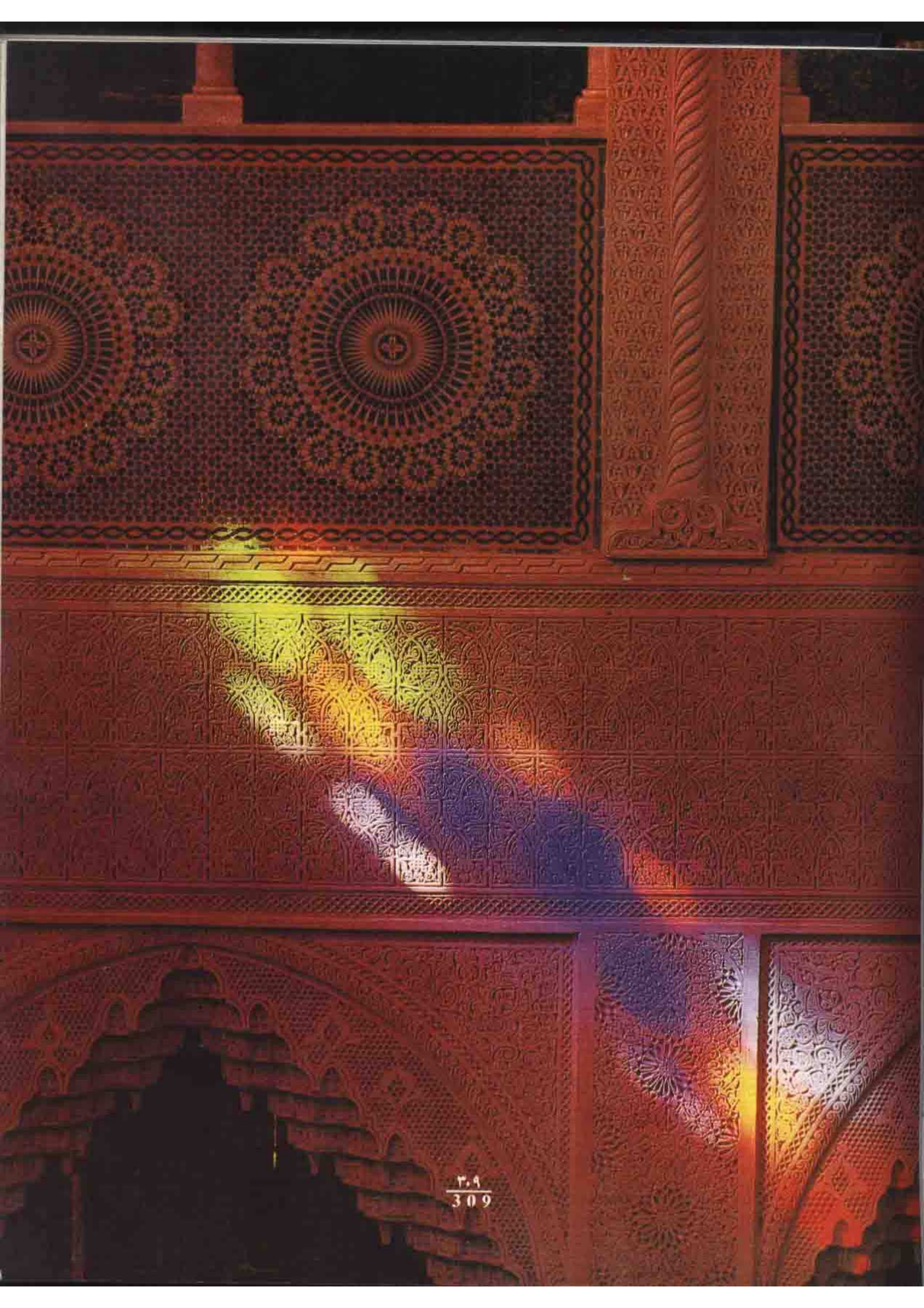
من دون ان يتناقص او يناقص المبدا الام، او المبدأ الاساس.

انطلاقا من هذه الملاحظات يمكننا فهم اهمال الدراسات الحديثة لمسألة الفنان الفرد او «المعلم» حسب التسمية الشعبية المتوارثة، ذلك ان تناول المعلم بالبحث، يعني تناول الحلول والطرق والاساليب الفنية التي نما فيها فن الخط او فن الرقش او فن الزخرفة. والوقوف امام الاضافات او التحسينات او التقنيات او الخبرات التي تحققت جيلا وراء جيل وعصرا وراء عصر. وتلك مهمة صعبة وتكاد تكون مستحيلة ذلك انه، لا التاريخ الادبي او النقدي الاسلامي قد سجلها او حفظ اخبارها، ولا الفنانون او المعلمون انفسهم باحوا بامرها او سجلوها...

المعلم، الصوفي، الاسرار

الا اننا في رجوعنا او اصغائنا للتاريخ الشفهي المتوارث، نقف امام اخبار وحقائق كثيرة قد تساعدنا لفهم دور «المعلم» وحضوره في الفن الاسلامي كمبدع مستتر. فهذا التاريخ يتحدث عن الفن «كسر» من الاسرار الخفية، وان هذا السر يعرفه المعلم، وان هذا المعلم يحافظ عليه ولا يبوح به الا لمن كان اهلا لذلك.

وتضيف القصص الشعبية المتوارثة، صفات اخرى وتسمي صعابا جمة، حتى يبدو لنا ان «المعلم» شخصية غير عادية تجمع بين الصوفي والفنان. وان طريق الفن طريق لا بد لها من ان تمر باحوال ومقامات ورؤى. فلقد تشابهت العلاقة بين «المعلم» وتلاميذه كما روتها هذه الاخبار المتناثرة هنا وهناك، مع علاقة المريد بالشيخ في الفرق الصوفية، من جهة اهمية الاستعداد والرغبة في التعلم، ومن جهة التدرج في المراتب، ومن جهة شهادة المعلم بقدرة التلميذ، التي يقابلها تسلم الخرقة في النظم الصوفية. ونستطيع ان نتلمس هذه العلاقة او هذه القوانين التي تنظم الحياة الفنية، بتأملنا في اعمال الخطاطين، او تلك التي تسمى «الشهادة» حيث يذكر الخطاط مع توقيع اسمه اسم استاذه، ولم يقتصر ذلك على الشهادة فحسب، فبعض الخطاطين الكبار



ظل يذكر اسم استاذه على كل عمل يوقعه. تماما كما كان يفعل الصوفية في ترداد اسماء شيوخهم الذين تعلموا على ايديهم.(١).

هذا التشابه بين المدارس الصوفية والمدارس الفنية من جهة القوانين الناظمة للسلوك والحياة، يكشف لنا ان «المعلم» هو اكثر من فنان يتقن اصول الخط او اصول المهنة، فهو الى ذلك صاحب معرفة او صاحب علم بالمفهوم العميق لمعنى المعرفة والعلم، او بالمفهوم الذي تحدث عنه الصوفية الكبار والذي تختصره العامة بكلمة «سر» فالمعلم كما تصفه الاخبار الشفهية المتوارثة، حامل الاسرار.

كتاب المغرب والحرف التقليدية الاسلامية في العمارة

انطلاقا من هذه المقدمات يتفرد كتاب «المغرب والحرف التقليدية الاسلامية في العمارة»، لمؤلفه اندريه باكار، (الطبعة العربية — تعريب سامي جرجس — منشورات توليه ٧٤ — باريس)، بين الكتب الفنية الفخمة عن الفن الاسلامي، الصادرة في السنوات القليلة الماضية، بالقائه الاضواء على جانب يشكل اهم مرحلة، واكثرها غموضا في مسار الفن الاسلامي، اي بالقائه الضوء على «المعلمين» الحرفيين، المفترض، حسب الاعراف التراثية، انهم يحملون وحدهم اسرار المهنة، او بالتالي، سر الفن!..

الى الان، وعلى الرغم من الانتباه والوعي الجديدين، على الكثير من خصائص وصفات الفن الاسلامي، فلا يزال موضوع «المعلم»، والذي يعود اليه امر تصور وتأليف وابتداع وتنظيم عملية تحقيق العمل الفني سواء أكان مسجدا ام سجادة ام منمنمة ام مخطوطة، غامضا ومجهولا في تفاصيله الكثيرة، ولا تزال ايضا مسألة «الاسرار» التي تفيد اخبارها ان المعلم كان يتسلمها من معلم سابق، وكان يسلمها بدوره الى من يخلفه... مسألة لكثرة غموضها، تبدو كأنها تميل الى جانب الخرافات.

في تنبيه للقارىء، تقدمه مقدمات الكتاب، يقول اندريه باكار، «**ان هذا الكتاب هو قبل كل شيء كتاب اولئك المعلمين**». ويضيف، شارحا اهداف الكتاب: «**يرمي هذا المؤلف الى تقديم وثائق مصورة، لم يسبق نشرها، لكشف بعض الجوانب التي لم تعرف بعد، عن الفن المغربي التقليدي في العمارة،**

ولنقل شهادة اجل اساتذة الحرف والصناعات التقليدية، اي المعلمين».

هامش رقم (١)

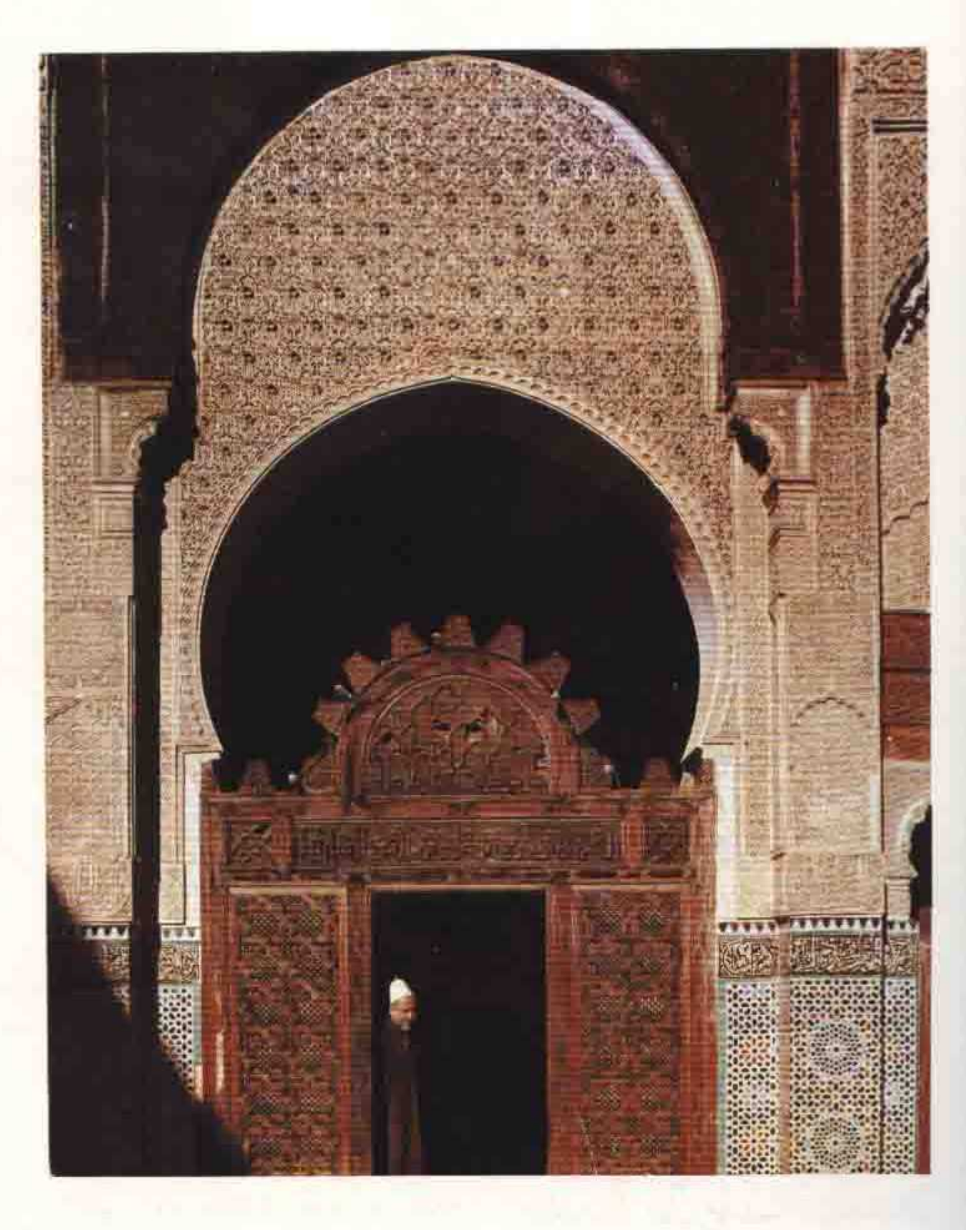
يحدد اندريه باكار في كتابه «المغرب والحرف التقليدية الاسلامية في العمارة» شخصية المعلم فيقول:

«والمعلم هو استاذ الحرفة. ويمكن اطلاق هذا الاسم، على سبيل المثال، على ليونارد دافينشي وميخائيل انجلو. والمعلم بلا منازع على عرش حرفته. والمتعلم هو من يتتلمذ على يده وهو يحترم معلمه ويجله».

«وحتى في ايامنا هذه، وكدليل على الاحترام، فان المتعلم يقبل يد معلمه رمزا للولاء. غير انه لا بد للمعلم، وهذا ايضا من الادب، من ان يسحب يده بسرعة، حتى لا يستطيب هذه المظاهر».

«والمعلم محمد بن عبد الكريم هو على ما يبدو واحدا من ادهش الشخصيات التي تمكنا من مقابلتها في هذه المهنة. وهو انسان زاهد لا يمكنك تحديد عمره، طاعن في السن حتى ليبدو لك وكأنه قد كتب له الخلود. انك تراه جالسا على الارض في بهو قصر ما، يرسم ويرسم لساعات بل وايام نماذج زخرفية على اوراق بالية كبيرة الحجم يستعملها المنفذون بعد ذلك، تحت مراقبته المتسلطة، مستخدمين اسلوب الاستنساخ بالقالب الورقي (الروسم)»

«وقد علمنا ان هذا المعلم لم يكن يعطي تلاميذه حتى وقت قريب سوى الطعام وضربات العصا كأجر لهم عن عملهم معه. لكنه كان يرسخ فيهم فنه وعلمه قبل كل شيء. فالمعلم هو الرجل العلامة».



■ مدخل مدرسة العطارين - فاس / المغرب. يضم هذا المدخل ايضا، معظم الانواع والاساليب والتقنيات الفنية التي امتازت بها المدارس الفنية في المغرب: الزليج على يمين وشمال الباب الخشبي المحفور وفن الخط الكوفي على الخشب، والمغربي على الجص. ثم زخرفة الجص والحجر في اعمدة القناطر ومحيطها ■

وثائق نادرة

لكن الكتاب يكتسب اهميته واثارته من جوانب اخرى متعددة. فهو اولا، كتاب يقع في مجلدين كبيرين (١٠٠٠ صفحة) ضاما مئات من الصور بالوانها الطبيعية عن مختلف انواع وعناصر الفنون التقليدية في فن العمارة المغربي، في منهج يجمع التطور التاريخي منذ تأسيس مدينة فاس عام ٧٨٩ م، حتى الوقت الحاضر.. مع تنوع وتعدد الانواع الفنية من «التخطيطات الناظمة» الى «الخط العربي»، الى «الطين» الى «الحجر» الى «الجص» الى «الخشب» و«المعدن». (عشر سنوات اعداد وتصميم).

هذه الصور بالذات، تشكل حدثا مثيرا في موضوع الفن الاسلامي، كما هو مطروح الان،

فهي صور نادرة، ليس لانها باهرة الجمال والابداع فحسب، بل لانها نادرة فعلا، فهي في معظمها تعود الى القصور الملكية المغربية، والى المقامات الملكية ايضا، والتي لانتمائها الى المناخ الملكي، هي بالضرورة محجوبة عن العين الجماعية، وغير معروفة.. يكشف كل ذلك المؤلف نفسه، فهو يشير في مقدمته الى ان «جلالة ملك المغرب، تفضل فسمح بالتعريف بالآيات الفنية التقليدية (القديمة والحديثة)، التي تعد اساس العمارة الاسلامية، ومن هنا، فتحت ابواب القصور الملكية لعدسة المصور للمرة الاولى في التاريخ».

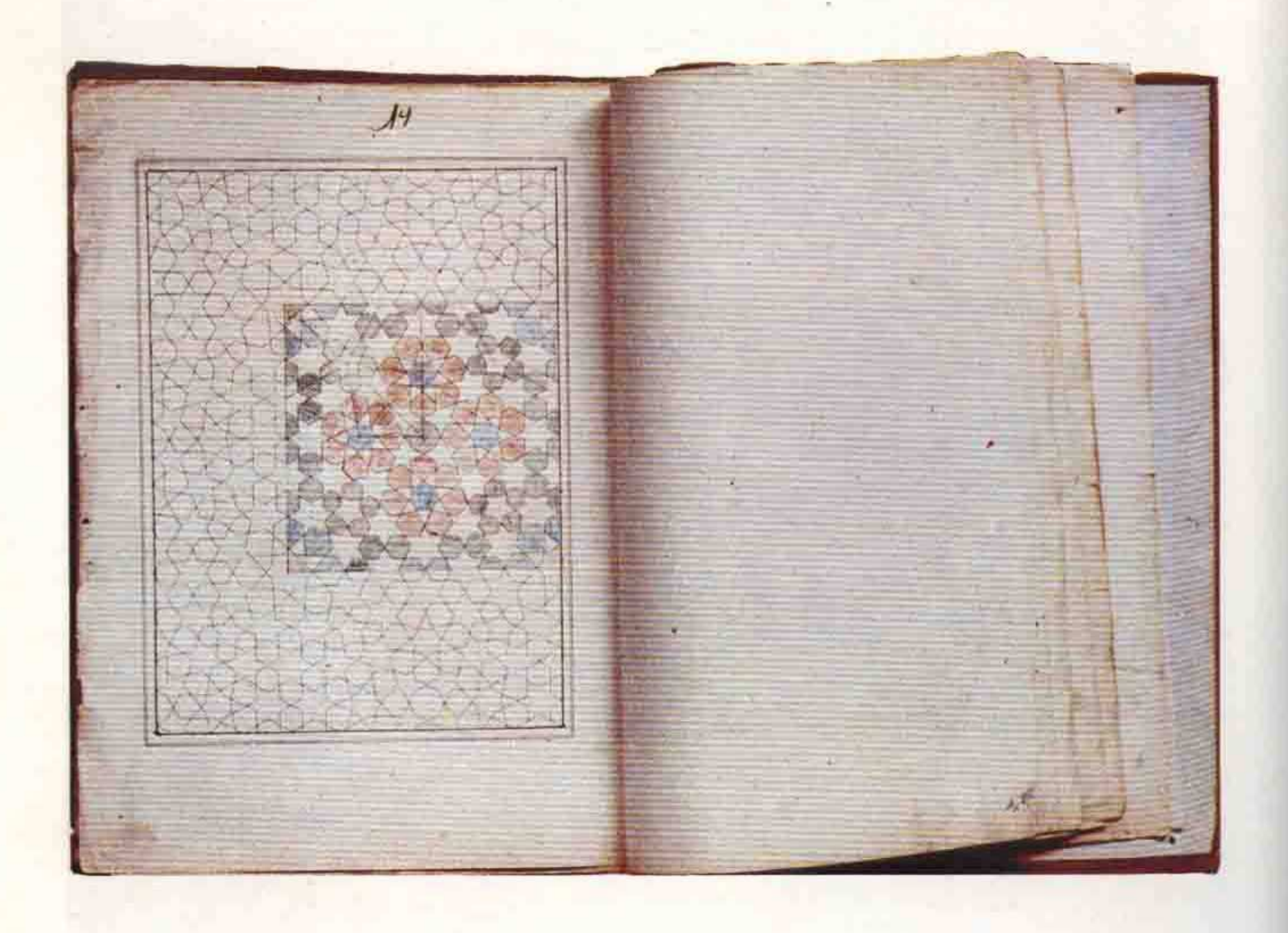
طبعا سيكون كشف هذه الروائع، التي ليس لها نظير، على حد قول باكار «شأنه في التعريف بصورة افضل بفن، تمتد اصوله من الاندلس، حتى بلدان الخليج». فالامر بالنسبة الينا، نحن ابناء قرن العشرين، والتي كانت حجب النسيان تفصلنا نهائيا عن فن الماضي، مثير للغاية، فليست المعرفة وحدها الهاجس، بل احياء او استلهام او الانتماء الى هذا الفن بالذات هو الهاجس، كما توحي الشعارات المرفوعة منذ اكثر من قرن.

ثم الى جانب ندرة هذه الصور، ونجاحها كصور واضحة ودقيقة، يمكن الاشارة الى شموليتها، فهي تتابع بجهد كبير الانواع والخصوصيات، انها صور وثائقية الى كونها صورا فنية، وبذلك، يستطيع المرء ان يتأمل، او حتى يدرس عن قرب، الكثير من خصائص بنية الفن الاسلامي سواء أكانت هذه البنية متعلقة بفن العمارة ككل، ام بفن الزخرفة بشكل خاص.

دفاتر المعلمين

جانب آخر، يعطي هذا المؤلف اهمية خاصة، ويفرِّده من بين المؤلفات المشابهة، كونه يقدم، وربما لاول مرة، تخطيطات بعض المعلمين، اي تلك التخطيطات الناظمة، التي تشكل البناء الهندسي الخفي للعمل الفني. وهي اوراق وصفحات، تبقى عادة من اسرار المعلم نفسه لا يعطيها الا لمن رأى فيه امكانية وقدرة الاستمرار في هذا الفن.

بالطبع يبقى السر سرا... فالكاتب يعترف بذلك، اذ يقول في الفصل الذي يحمل عنوان «التخطيطات الناظمة»: «كتب هذا الفصل المخصص لتخطيط الزخارف الفنية والشبكات، بالتعاون مع اشهر المعلمين. **انهم لم يكشفوا لنا جميع اسرار الصنعة، التي ورثوها عن آبائهم ومعلميهم، كما انهم لم يطلعونا على كل اكتشافاتهم، من الرسومات الهندسية والابتكارات التي يتوصلون اليها باستمرار، والتي يتحدثون عنها بهيام مطلق... غير ان شروحهم وبعض ما يقومون به من المفاتيح التي تظهر في**

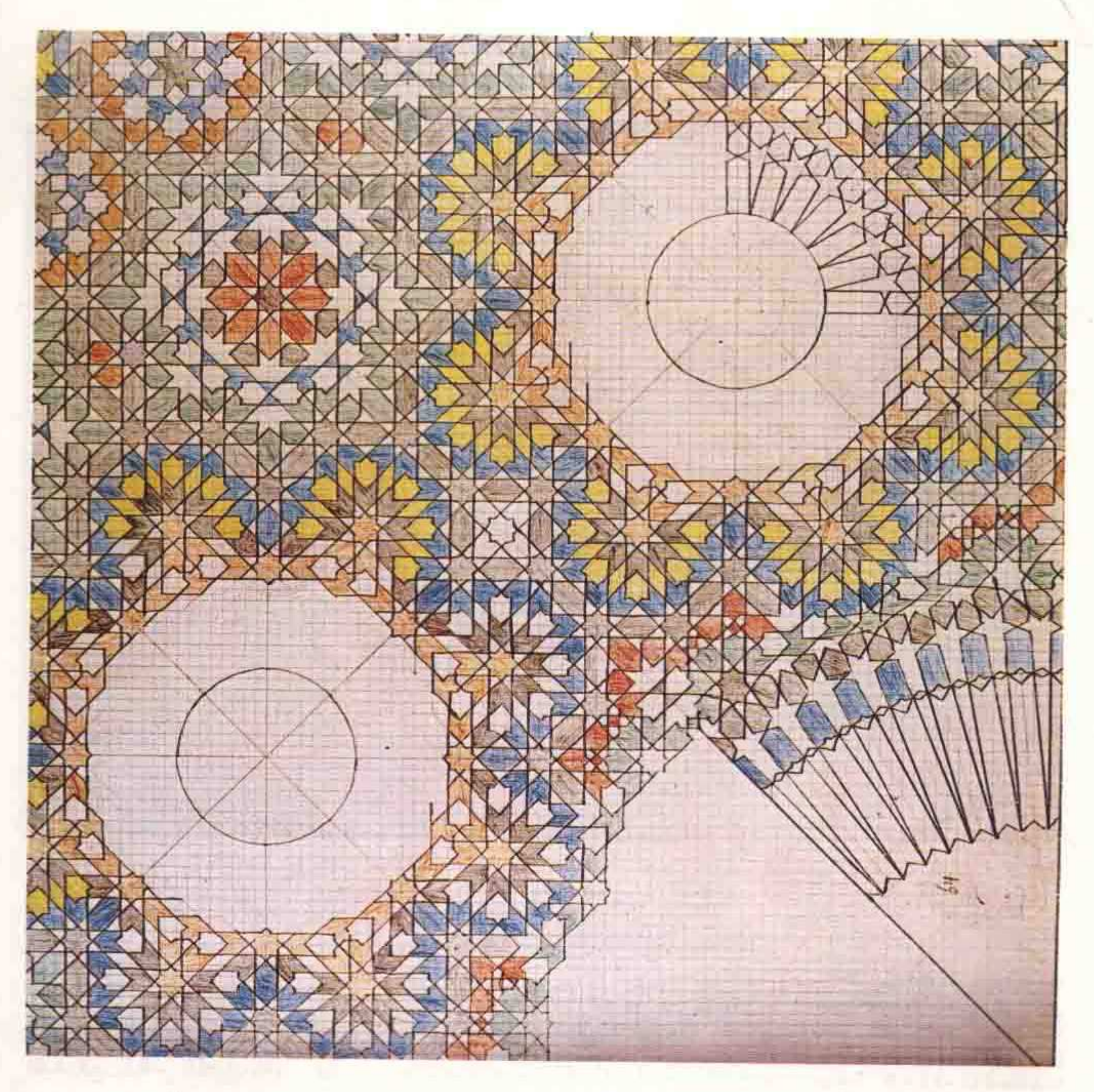


الاشكال، تسمح لنا ان نتابع على نحو افضل الخط الذي يسير عليه فن الرقش العربي.».

وعلى الرغم من هذا التمنع المشروع، يبقى الاقتراب من المعلمين، خطوة مثيرة بحد ذاتها ليس من حيث المبدأ فحسب، بل من حيث الاشارة الى استمرارية فن محاصر منذ اكثر من قرنين باهمال ونسيان بارزين. فالتعاون، او الحوار مع معلمين احياء، هي شهادة حق على ان الفن الاسلامي في المغرب العربي، لا يزال محافظا على استمراريته. فوجود المعلم، يعني وجود السر حيا... وبالتالي، فان الفن لا يزال هو ايضا حيا.

هذه المسألة مثيرة بحد ذاتها على اكثر من مستوى. ففي الوقت الذي يبدو فيه الفن الاسلامي فنا من فنون الماضي الغابر، او الماضي الذي انغلق، من جهة الازدهار والانتاجية، اي من جهة الاستمرارية، يشهد

■ دفتر المعلم مولاي حفيظ. صورة لصفحة تحتوي على اطار يضم زخرفة بلا نهاية. ويبرز فيها ايضا اسلوب التلوين التمهيدي. ان دراسة الزخارف وتصميمها وتوثيقها قبل التنفيذ النهائي على موادها المعتمدة، تبرر هذا الخيط من التواصل والتوارث بين المعلمين وتلاميذهم عبر العصور ■



■ من أعمال المعلم الملوكي:
صفحة من دفتره (فوق) تحتوي على زخرفة سبعينية او «السباعين». والتي تتكون من نجوم ذات أربعة وستين ضلعا. لاحظ رسم الجزء من النجمة في أحد اثمان الدائرة المقسمة الى ثمانية اقسام. ويعطي هذا التقسيم عددا من عناصر الزخرفة يتضاعف بشدة في المربع الكامل بسبب صغر قياساتها. مما يصل بنا الى لغز معقد يحتوي على آلاف القطع بحيث تتداخل البساطة في المبدأ، والتعقيد في التنفيذ. وتحاط هذه الزخرفة بنجوم اخوات اربع وعشرينية تدور حولها نجوم مثمنة تسمى «مراوح».
.. ونموذج منفذ من أعماله، خص به المعلم الملوكي منزله الخاص. (الى اليسار) ويعتمد هذا التصميم المعقد والبسيط في آن، على زهور / «نواعر» تحيط بالزخرف السبعيني المركزي ■

هؤلاء المعلمون الأحياء، شهادة مضادة، فوجودهم الى جانب تلاميذهم ووجودهم الى جانب اعمالهم، في البناء والزخرفة والتخطيط، لدليل ساطع على ان الماضي الفني، لا يزال يجد له نوافذ وطرقات للمضي قدما الى الحياة والى الامام!..

لكن هل هذا وضع خاص بالمغرب العربي؟ سؤال، قد لا نجد جوابا سريعا عنه، وعندما نقف وقفة خاصة امام استمرارية الفن الاسلامي، او انقطاعه، فان الامر لا يعود يتعلق بالمعلمين فقط، بقدر ما يطول الذوق الجماعي، والرؤيا الحضارية الجماعية، وفهم المجتمع الاسلامي او العربي نفسه للفن وللجمال وللابداع...(٢)

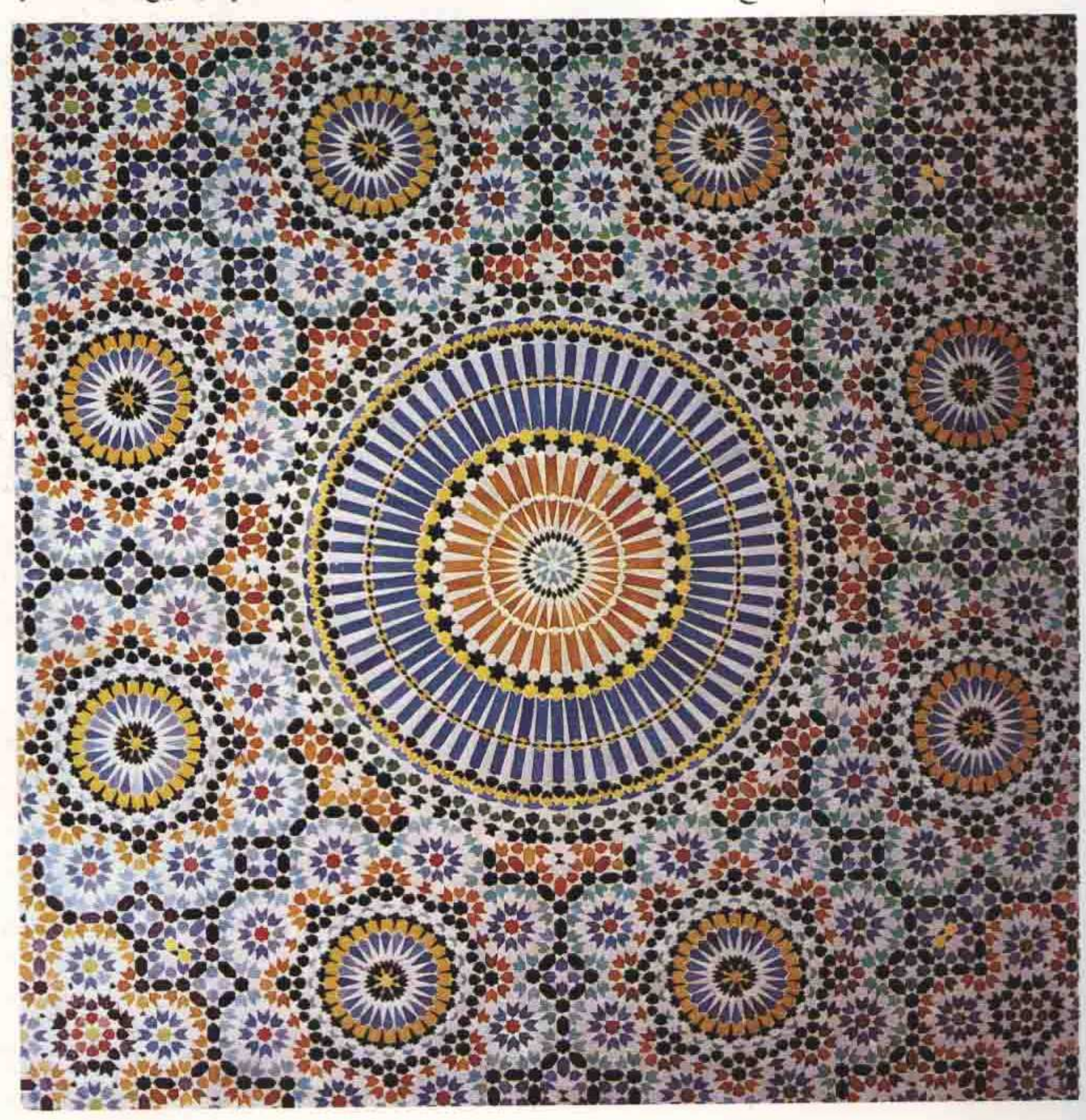
ملاحظات حول المنهج النقدي

الا ان الدراسات النقدية والفنية

هامش رقم (٢)

يشير فريد شافعي في معرض حديثه عن تصميم ضريح اغاخان الثالث في مدينة اسوان، الى بعض الفنانين (المعلمين) والصناع فيقول في مقدمة كتابه «العمارة العربية في مصر الاسلامية»:

«كما يسعدني ان انوه هنا بما لمسته بنفسي من الروح الفنية المتأصلة في



اعماق من عمل معي من الفنانين والصناع العرب المسلمين في مصر ومهاراتهم ونبوغهم في صناعتهم المختلفة، مما اهلهم لان يقوموا وحدهم ودون ان يشترك معهم فرد واحد من خارج القطر في اخراج ذلك الاثر العربي الاسلامي النقي في النصف الثاني من القرن الحالي. ولست اشك ان ذلك يرجع الى ما يجري في دمائهم من احساس عميق بالروح الاصيلة لعمارتهم وفنونهم وزخارفهم، ذلك الاحساس الذي كان له اكبر الاثر في بعث واحياء تلك الروح، التي ربما غلب علي الظن خطأ، انها قد ضاعت واندثرت. وها هي تبدو واضحة بل يكاد يلمسها كل زائر للضريح، الغربي منهم قبل الشرقي.

ولكن مما يدعو الى الاسى ان اولئك الفنانين والصناع، الذين لن اكون مبالغا اذا قلت انه لا يوجد في العالم بأسره من يباريهم في دقتهم ومهارتهم وموهبتهم، قد تفرقوا وتفككت مجموعتهم، وذهب افرادها كل في طريق، ورضي اغلبهم او جميعهم بان يضع موهبته مع عدده والاته الدقيقة في ركن متوار، وقنع باي عمل آلي يقتات منه مع عياله.

التي يتضمنها كتاب اندريه باكار، «المغرب والحرف التقليدية الاسلامية في العمارة» تطرح كما يطرح منهجه في تناول خصوصيات وجمالية الفن الاسلامي وبخاصة تناوله موضوع «المعلمين» مجموعة من الملاحظات والاسئلة، هي شبيهة بمعظم الملاحظات والاسئلة، التي اثارتها الدراسات الحديثة، بخاصة الدراسات الاستشراقية، في محاولتها قراءة الفن الاسلامي، قراءة جديدة وعامة.

ولا تشكل هذه الملاحظات اي نقص في اهمية كتاب اندريه باكار وقيمته ــ الفنية او الوثائقية. بل هي ملاحظات واسئلة منبعثة من الغموض الذي يحاصر الفلسفة الجمالية للفن الاسلامي من جهة، ولثنائية هذا الفن الجامع، بين الوظيفة الحسية والدنيوية، وبين التجريد الذهني والروحي. عدا ذلك، فالكتاب يفتح امام القارىء، وامام الدارس، ابوابا لم تفتح من قبل، مقدما وثيقة اشبه بكنز.

يزداد غموض الفلسفة الجمالية للفن الاسلامي، في كل مرة اتجهت فيها الخطوات نحو هذا الفن، منطلقة من المفاهيم والقيم الفنية التي عممها الفن الغربي، بدءا من الفن الاغريقي، حتى بداية القرن العشرين وبخاصة، تلك التي تتعلق بغاية الفن ودور الفنان. كما تزداد الاسئلة تراكما في كل مرة، يفتتح فيه الكلام مسيرته بعنوان تحريم الاسلام كدين للتصوير، ومدى تأثر الفن الاسلامي بسبب هذا التحريم على الصعيدين الجمالي والوظائفي.

اننا في هذين الموقفين، لا بد من ان نحمل افكارا ومواقف وآراء مسبقة في الوقت الذي نحاول فيه كشف خصائص ومواقف فن محاصر، لالف سبب وسبب، بكثير من الغموض، وفي الوقت الذي يعترف فيه الجميع بفرادة وتمايز هذا الفن بين الفنون. ليس على صعيد الابداعية فحسب، بل على صعيد الغايات والمعاني.

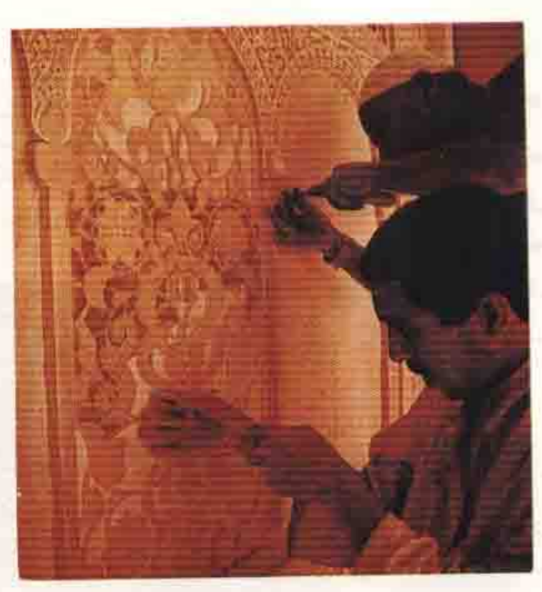
يبدو هذا الخطأ في الاقتراب وفي القراءة، اكثر وضوحا، كلما اقتربنا من الفن الاسلامي كفن وظائفي، وفن حرفي بالضرورة. اي كلما اقتربنا من عملية تجليه في المادة ومن تلمس وظيفته العملية والحسية.. عند ذلك، لا نبتعد كثيرا عن اجواء تلك التنظيرات والتحليلات، بل ان معظم تلك العناوين تسقط نهائيا، واولها عنوان «تحريم الدين للتصوير»، وعنوان الفن الاسلامي كفن زخرفي، يقع ضمن الفنون الحرفية الصغيرة. علينا عندئذ الربط بين التجلي والمبدأ، اي بين الفن والرؤيا.

دور المعلم

على الرغم من وقوف اندريه باكار عند نقطة مثيرة جدا في مسار الفن الاسلامي، اي مسألة «المعلم» ودوره. وهي التفاتة نادرة في الدراسات الحديثة، وعلى الرغم من اشارته الى ان كتابه هو كتاب

المعلمين، فان ما جاء في هذا الكتاب، لا يتجاوز المعلومات الاولية، سواء أكانت تلك المعلومات خاصة بالمعلم كحامل لسر الحرفة ام سر الفن، ام المعلومات الخاصة بفن الحرفة نفسها.

جميع المعلمين، الذين يتحدث اليهم اندريه باكار وينقل لنا شهاداتهم، يبدون للقارىء افرادا ساذجين على الصعيد النظري، او على صعيد استيعاب الفن





■ حرفيون يقومون بالحفر مباشرة على الجص، في زخارف القصر الملكي - مراكش / المغرب (فوق).. وجانب من هذه الزخرفة بعد اكتمالها داخل قاعة العرش (تحت): لاحظ الخلفية الخالية الى حد كبير، والحشوة الملونة في بعض اجزائها بالذهب، وكيف ينطلق التوريق من محور في الوسط، لينتشر بشكل متماثل. ■

الاسلامي، من الناحيتين الجمالية والفلسفية. انهم كما يقدمهم الكتاب معلمو نجارة، او معلمو جص، او معلمو حجارة، بمعنى ان لهم خبرتهم، ولهم معرفتهم الدقيقة في الصناعة، دون ان يكون باستطاعتهم التعبير او شرح تلك الخبرة وتفسيرها.

ويعترف اندريه باكار نفسه، بان هؤلاء المعلمين، وعلى الرغم من توصية الملك «لم يكشفوا لنا جميع اسرار الصنعة التي ورثوها عن ابائهم ومعلميهم، كما انهم لم يطلعونا على اكتشافاتهم حول الرسومات الهندسية والابتكارات التي يتوصلون اليها.. وكان سبق ان اشار باكار الى ان المعلم اسم يمكن ان يطلق ايضا على امثال ليوناردو دفينشي، وميخائيل انجلو». وسواء أكان الامر يتعلق بعدم رغبة المعلمين في الحديث، ام في كشف الاسرار، ام كان الامر متعلقا بكون هؤلاء المعلمين، هم معلمون حرفيون فحسب، فان الصورة لم تتضح، والغموض الذي يحيط بهذه المسألة قد ازداد ابهاما.

شهادات المعلمين

لنصغ الى معظم هذه

■ ضريح محمد الخامس / المسجد - الرباط / المغرب (تحت). من أعمال المعلم عبد الكريم (في الوسط). والذي يشار اليه كأهم وابرز ما قام به، معتمدا في تخطيط المسجد على حدة التناقض بين الخطوط المستقيمة والمنحنية. فالأعمدة القائمة على المربع حادة الزوايا. ويأتي تلوينها بالاسود ليبرز النقوش البيضاء التي تتحلى بها التيجان الجصية، لتشكل فاصلا بين استقامة الأعمدة، والانحناء المتعرج لاقواس القناطر. في حين يجيء تبليط الارض بسيطا موحدا على نقيض العقود العالية المتكررة ■



■ جانب من القصر الملكي ـ الرباط / المغرب (تحت). وهو عمل آخر مهم من أعمال المعلم عبد الكريم (الى اليمين) الذي شارك في تحديثه. لاحظ كيف يحمل العمود المربع على كل وجه من اوجهه الاربعة إفريزاً يبرز ذلك الوجه. واذا كانت زخرفة المستطيلات بسيطة نسبيا، فان زخرفة النجمة الستعشرية تتجاوزها تعقيدا. خاصة وأن زخرفة العمود المربع، تتطلب تصاميم فنية خاصة تختلف عن مبدأ تكرار الزخرفة الواحدة بلا انقطاع لكسر الشكل المستدير لجذع العمود الاسطواني. ■



الشهادات، والتي ينقلها باكار في كتابه كملخص لاحاديث وحوارات طويلة او ملخص لاسئلة محددة:

يتوقف باكار عند المعلم عبد الكريم فيقدمه:

١ ـ المعلم عبد الكريم

«المعلم عبد الكريم (مغراوي محمد بن عبد الكريم) هو دون شك اكبر المعلمين المغاربة سنا في الوقت الحاضر. ويقول لنا المعلم عبد الكريم مازحا انه ولد من ابوين مغربيين، لكنهما نزيهان. ويذكرنا هذا بمزاحه ودعابته اللطيفة، واللاذعة احيانا. فهو يردد بعض الامثال والحكم الدارجة نذكر منها: «تَعلُّم الشيء

خير من جهله حتى لو كان حراما» او «صنعة ابوك لا يغلبوك»..

وكان من المستحيل علينا تقريبا ان نحصل على اجابات محددة على اسئلتنا في اثناء لقاءاتنا بالمعلم عبد الكريم. ونورد هنا المعلومات التي افادنا بها بظرفه المعهود.

كيف كنت تختار العمال؟ ويقول المعلم انهم جميعا يأتون من «الموقف»، وهو ركن يجمع المرشحين للعمل.

ويتفرغ من يقع عليه الاختيار بالكامل لمرافقة معلمه. ويساعده في كل اعماله، حتى يتعلم صنعته بالممارسة ولا يصبح المتعلم معلما بذوره الا بعد وفاة معلمه. ويندر ان يتمرد المتعلم على معلمه.

«ويكلمنا المعلم عبد الكريم عن الجيل السابق فيحدثنا بانفعال عن سلفه ومعلمه القندوسي الذي عاش في عهد مولاي عبد العزيز ومولاي محمد حسن الودغيري الذي كانت «كلمته فوق كل كلام» لا ينازعه احد. وهل كان هؤلاء المعلمون القدامى يعيشون افضل من معلمي اليوم؟ ويقول المعلم انه ما من شك انهم عاشوا حياة افضل. وهو يكاد يحسدهم على مساكنهم الجميلة، وخدمهم الكثيرين وبغالهم المطهمة التي كانت محل اعجاب الجميع. انه يتحدث عن القدامى باجلال واحترام، وخصوصا الاموات منهم. اما المعلمون الجدد فهو يصفهم «بالمعلمين ذوي اليدين اليسريين».

«والمعلم عبد الكريم مقتنع تماما باهمية العمل الفني الروحية، ويدرك دور المعلم باعتباره دورا حيويا من اجل اضفاء الروح على كل مسكن يبنيه. غير ان المعلم يضيف في النهاية ان السر يكمن في الساكن لا في المسكن. ويذكرنا المعلم الاكبر سنا، والذي يرجع اليه سائر المعلمين الاخرين في المغرب، بانه يجب «ان يغلب الاعتبار الجمالي على الاعتبار النفعي».

هكذا يتبين لنا مع اولى الشهادات ان الامر لا يبتعد كثيرا عن حدود المعلومات الاولية او المعلومات الخاصة بنظام الصنعة او المهنة. والتي لا تساعدنا في فهم الخصوصية الجمالية او الخصوصية الابداعية التي يتميز بها هذا المعلم عن سواه، مع ذلك فثمة مفاتيح تركها لنا المعلم عبد الكريم. فهو في الوقت الذي يعطي قيمة كبيرة لتعلم الصنعة كنوع من الانتصار يؤكد ان الاعتبار الجمالي، يجب ان يغلب الاعتبار النفعي. فهو هنا يضع الصنعة او المهنة في خدمة الجمال لا في خدمة المنفعة او الوظائفية وهذه نقطة مثيرة للانتباه.

٢ ـ المعلم مولاي حفيظ

مع المعلم مولاي حفيظ. (معلم الزليج) نقف مع شاعر اكثر مما نقف امام معلم خبير. فهو يهرب من

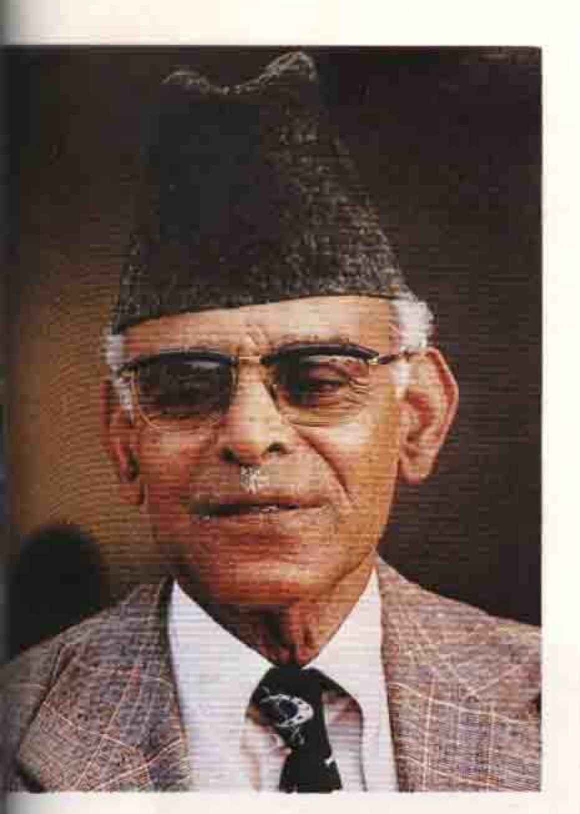
الاسئلة المحرجة الى الشعر فيقول:

«ان اداة عملي الرئيسة بل الوحيدة تأتي من الطبيعة وهي الارض. اننا موجودون لان الارض موجودة، ولان الارض كريمة. ان الارض ننشأ عليها وهي تغطينا عند الممات».

«من حسن الحظ ان الموهبة وحدها هي التي تقرر. وان الخبرة هي حصيلة اخطاء المعلمين... اما عن المستقبل فان



■ جزء من محراب مسجد ضريح محمد الخامس - الرباط / المغرب (تحت). حيث يظهر فن الزليج / الفسيفساء المغربية، وفن المقرنصات الجصية، اضافة الى فن تذهيب تيجان الاعمدة، ويعود تصميم هذه الحشوات الزليجية الرائعة، للمعلم مولاي حفيظ (فوق) ■



الاسم يكبر بعد وفاة الانسان.

وسيأتي اليوم الذي سيدركون فيه عند رؤية اعمالنا ان كل علامة هي صورة، ونجمة سيارة، وباقة زهر، وخرافة تروي خرافة. والتجريد هنا كلمة تفقد معناها. **ان صنعتي وهي الزليج عيد مستمر»**

بالطبع لم يقل المعلم مولاي حفيظ عن صناعة او جمالية الزليج شيئا، ولا افادنا كثيرا في فهم مسألة المعلم، الا انه ترك لنا اشارة مثيرة ايضا للانتباه. وهي ان الخبرة هي حصيلة اخطاء المعلمين. فهو هنا يؤكد بطريقة غير مباشرة ان الجمال او الجميل موجود اصلا. وما على المعلم الا اكتشاف الطريق الصحيح للوقوف عند هذا الجميل. فالمهم عنده هو الموهبة، اي اننا مرة جديدة امام الاسرار.

■ حرفيون يقومون بتركيب قطع الزليج (تحت) التي يعتبرها المعلم مولاي حفيظ.. عيداً مستمراً ■

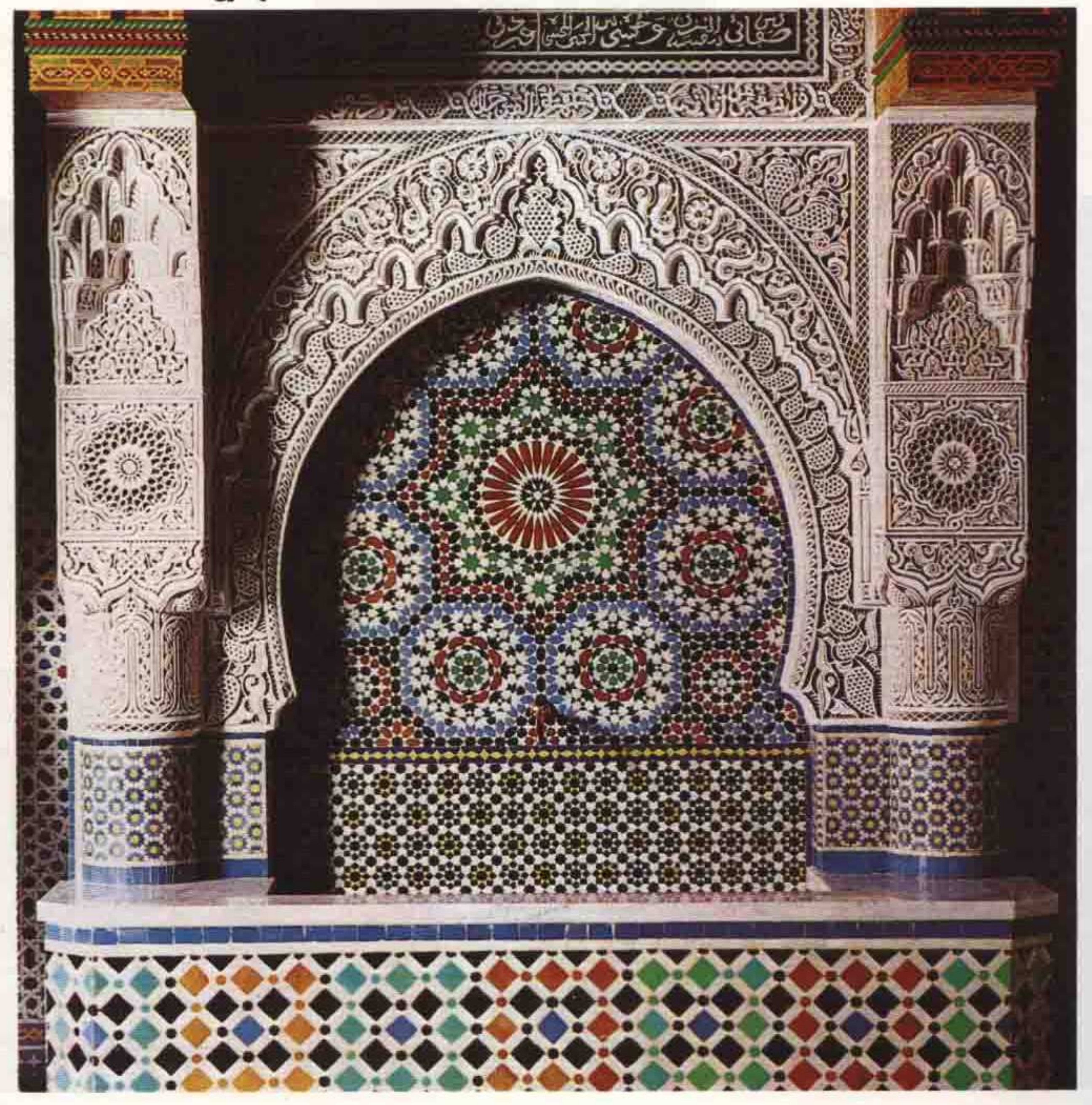


٣ ـــ المعلم الحاج ادريس الملوكي

اما المعلم الحاج ادريس الملوكي (معلم زليج) فلا يقدم لنا جديدا. واعترافه الوحيد يتمحور حول قوة الماضي وضعف الحاضر اذ يقول:

«لقد كنا بالامس نترك الزليج في الماء مدة ثلاثة ايام قبل تركيبه. وكان الصناع الذين يتولون التركيب يرتدون ثيابا بيضاء وكنا فخورين بالعمل المتقن. اما اليوم فقد تغير الوضع واصبح اشباه المعلمين الذين ينقصهم التدرب والتذوق يكرسون العمل السريع غير الجيد».

■ نافورة حائطية في قصر الضيافة ـ الرباط / المغرب (تحت). من اعمال المعلم الحاج ادريس الملوكي (فوق / الى اليمين). وهي مستوحاة من نافورة ساقية النجارين في مدينة فاس. ومحلاة بلوحات زليج على الطراز التقليدي. ونرى هنا ثماني وردات دقيقة الصنع وموضوعة حول فروع نجمة ثمانية محلاة بدورها بثماني نجوم صغيرة تدور في فلك حول المركز الذي يبدو هو الاخر وكأنه شمس ذات اربع وعشرين شعاعا ■



٤ ــ المعلم ابن رحال

المعلم ابن رحال يلجأ الى الشعر ايضا في محاولته الأجابة عن الاسئلة الحرجة، الا انه اكثر المعلمين اعترافا. يقول:

«الزواق (تلوين الخشب) عسل على الشفاه، وفمٌ موشى، وخد طابع حسنه ازهار. الزواق كذلك، هو اصابعي التي تجف وذراعاي اللذان يكلان... ان الزواق ينطوي على سر، فهو يتكلم ويخاطب العين».

■ المعلم ابن رحال (فوق) يقدم المساعدة للصناع الذين يشرف عليهم ويوجههم (تحت). وهو يوضح هنا طريقة قص ورق القصدير المذهب الذي يغطي الزخارف اثناء تنفيذ احد السقوف.



«انا ارسم لان ذلك قدري»
«يجب ان تكون كما ينبغي، والا فلن تكون شيئا».

«قديما كنا نعمل حتى يختلط نور النهار بضوء المصابيح. وفي هذه الايام لا نرى سوى مجرمين في حق الالوان، اولئك الذين ينفذون لك في لمح البصر عملا يخلو من كل ذوق وانسجام».

«انني لا استطيع ان اعمل دون ان احب عملي، ومهنتي، والواني، وضوئي، انني احب كذلك تلاميذي والمعلمين الاخرين. وانني بمثابة الوالد لهم، ان لي اكثر من مائة ابن. وانا احل لهم مشاكلهم العائلية، وازوجهم، واعطي اسما لولدهم الاول، وارعاهم في مرضهم، واقدم لهم خروف العيد والمذياع «الترانزستور».

ـ «انكم لا تفهمون عقلية اهل صنعتنا. انهم اطفال. فمن المعروف، انه عندما يأتي الاب بابنه ليتعلم الحرفة، يحرص على ان يقول لي العبارة الشائعة: «انا ولدته وعليك تأهيله».

«ويا للعجب، فانه يحدث احيانا عندما يتصور بعض المتعلمين انهم كادوا يصبحون معلمين يحاولون ترك ورشتي. ومع هذا، ورغم سلوكهم الخائن فاني اعود فاقبلهم، لاني احس بالفعل انهم اولادي الذين لا استطيع انكارهم، وترجع الامور الى نصابها، **لاني ارى ان مكان العمل هو مكان التقاء القلوب».**

«في الماضي، كان يقتصر تعلم الحرفة على افراد اسرة المعلم، وكان على المتعلم بعد ان يتم تأهيله ان ينتظر وفاة معلمه ليمارس عمله بحرية كاملة. وبعد تحقيق الاستقلال وتجمع الاسرة الكبيرة التي تضم كل المغاربة، فتح المعلمون ورشهم للشباب من كل مكان.

«من حسن حظي انني تتلمذت على يد معلم قلما كان يتكلم. وكنت اتربص لحفظ الكلمات التي تفلت من شفتيه. وهكذا كنت شاهدا اخرس، وكان اساتذتي معلمين ممتازين. وقد حصلوا على التقدير والتبجيل في حياتهم.

□ هل لك ان تحدثنا قليلا عن علاقتك مع المعلمين الاخرين، كاولئك الذين يعملون لحسابهم مثلا؟

ـ كل شيء مكشوف في حرفتنا. فانا عندما اقابل معلما اخر في عمله اعرف قيمته، وهو يعرف قيمتي. وانا اعرف معلمه وهو يعرف من علمني حرفتي. وصفات كل معلم تتضح للعيان، لذلك احمد الله، ان الاخرين يقدرونني ويحترمونني.

□ وهل تعترف لمعلم اخر بالصفات التي تظن انك تمتاز بها؟

ـ هناك كثير من المعلمين المهرة. لكن المهارة ليست كل شيء.

□ اما زلت ترسم حتى الان؟

ـ نعم، اني ارسم الاشكال الرائدة.

□ وما هو اسلوبك في الرسم؟

ـ انني اغمض عيناي واتخيل زخرفي المنتظر، وبعد ذلك اشتغل فيه مدةً طويلة، لان العمل هو قبل كل شيء عَرَق.

□ تعلمون انه بالنسبة للجاهل بأصول الفن تعتبر زخارف الزواق تكرارا مملا، فهل فكرت في التجديد وابتكار تزويقات اخرى؟

ـ ليست هذه مهمتي. وانا اكن احتراما شديدا للتقاليد يمنعني من تغيير كل شيء. ولكني احاول تكييف تزويقاتي مع البيئة الهندسية.

□ وهل كان معلموك يعاملونك كابن عندما كنت شابا؟

ـ بالطبع، بل عوقبت بضرب العصا. وقد ذقت اهوال «الفلقة».

□ وهل تعامل «اولادك» بالاسلوب نفسه؟

ـ نادرا، لكن ذلك يحدث احيانا... بخاصة مع ابني عبد اللطيف الذي اعامله كسائر المتعلمين، وربما بقسوة اشد من الاخرين، فهو الذي سيخلفني غدا.

□ واخيرا، ماذا تتمنى في المستقبل؟ وما هو اكبر طموحاتك الفنية؟

ـ اولا ان انجز عملا ينتمي للماضي كما ينتمي للمستقبل.

على الرغم من شعرية المعلم ابن رحال في وصف «الزواق»، وعلى الرغم من انتقاله من مسألة الى مسألة، فانه يقدم كذلك اشارات وتلميحات جديرة بالتوفق .. فهو ايضا يربط بين الفن والشأن المطلق. «انا ارسم لان ذلك قدري» و«يجب ان تكون كما ينبغي، والا فلن تكون شيئا» و«انني لا استطيع ان اعمل دون ان احب عملي، ومهنتي، والواني، وضوئي..» القدر والتسليم لهذا القدر، القدر وحب هذا القدر. وهذه شهادة كبرى على عدم الصراع وعدم المعاناة التي يتميز بها الفن الاسلامي. الفنان هنا لا يصارع، ولا يعاني. وهما الصفتان اللتان قام عليهما تاريخ اكثر فنون الحضارات وتحدث عنهما النقد الفني في كل مرة سعى الى تقويم فنان او عمل فني.

الا ان المثير في شهادة المعلم ابن رحال هو اشارته الى ان كل شيء مكشوف في حرفته، (حرفة تلوين الخشب وزخرفته) وحصره لهذا المكشوف بين المعلمين. فهم، يعرف بعضهم البعض، ويدركون قيمة بعضهم. و«صفات كل معلم تتضح للعيان» من هنا يمكننا الانطلاق في فهم دور المعلم كمبدع. ذلك انه لا بد له من ان يحمل منطقا خاصا به، لكنه منطق لا يتعارض او لا يتناقض مع المنطق العام والجوهري للفن الاسلامي ككل، ولا بد له من ان يحمل في فنه مجموعة من الحلول والطرق والاساليب الخاصة، والتي لا تتناقض ايضا مع المنطق العام الذي تجلت فيه الاساليب السابقة. وهكذا فان المعلم، هو من استطاع ان يجد له اسلوبا ومنطقا وحلولا وطرقا جديدة لتطبيق المبدأ الفني الجوهري الذي يمضي الجميع في طرقه ومنهجه من

حيث فلسفته الجمالية، ومن حيث صفاته كقانون ومبدأ مطلق وعام.

من هنا ايضا نفهم امنية المعلم ابن رحال بسعيه لتحقيق عمل «ينتمي الى الماضي كما ينتمي الى المستقبل». اي ينتمي الى الماضي باقتدائه المبادىء نفسها، وينتمي الى المستقبل لجعل هذه المبادىء قابلة للتوالد والتعدد من دون ان تفقد جوهرها وخصائصها ووحدتها.

٥ ــ المعلم البوري

اما مع المعلم «البوري»، فاننا



■ المكتبة ـ القصر الملكي في الرباط / المغرب: هذا السقف المصنوع عام ١٩٧٧، (تحت) من انجازات المعلم البوري الكبير، والد المعلم البوري الابن (فوق). ويتكون هذا السقف، من عدة سقوف صغيرة معلقة على ارتفاع ٦٠ سم وتركب كل ثريا في تجويف على شكل نجمة مثمنة / «جفنة». والزخارف جميعها على شكل أوراق منحوتة في الخشب الطبيعي، باستثناء جوانب السقوف المعلقة التي زينت بمقرنصات مرسومة ومحفورة ■

■ نموذج لباب من الخشب الملون / «زورق»، باسلوب الخيط في الوسط وباسلوب الرمي في الاطار. صمم ليجري تنفيذه في قصر اغادير / المغرب ■

نقف امام مسالة جديدة وهي اهمية العمل الجماعي: يقول المعلم «البوري» معلم حفر وزخرفة الخشب»:

«اننا في عائلة البوري نحترم شعارا اساسيا: ان يكون تذوق العمل المتقن هو الخط الهادي لنا في عملنا.

ولا بد ان يكون هذا الموقف القاعدة الاساسية للمعلمين الحقيقيين. ولكن اين نحن اليوم من هذا الشعار؟

فان حب الخشب، وزركشة الالوان، واكتساب الذوق، والاحساس بالانسجام، كل هذا لا يكفي لكي يصبح الانسان فنانا. ونحن معلمو خشب منذ اكثر من ثلاثة قرون، نتوارث الحرفة ابا عن جد. ومن الطبيعي ان صانعا يخرج من عائلة، لم تمارس المهنة مطلقا لا بد من ان يعاني شيئا من العجز، اذ ينقصه دائما الفيض الوراثي.

فالانتساب يلعب دورا هاما في معرفة اصول الحرفة، فالابن بصفة عامة، يحاول دائما رغم اعترافه بصفات والده الفريدة، التفوق عليه، ويتلقى هذا الابن تراث التذوق والتقنيات من والده وينقلها هو الى ابنائه.

وعلى اي حال، لا ينجح في حرفتنا من يشتغل بها مضطرا او محتاجا. والخشب مادة نبيلة، وقد اعطى اولاد سيدنا نوح (اول معلم نجار في العالم) للمغرب الف تكوين وتكوين، والف زخرف وزخرف. يفوق بعضها البعض في جاذبيته».

«اتمنى ان نعود للتقاليد التي كانت تجمع المعلمين المختارين ليقول لهم المعلم: «يا ولدي، الرابطات هي اتحادات للحرف يوليها الصانع ثقته فيما يتعلق بالمال والمكاسب والديون. وحرفتك ملك لك، فحافظ عليها بكل قوتك، واذا قبضت مالا فلا تخيب ثقة الرابطة فيك ولا تخنها.

وخذ حذرك الا تخون اعضاء رابطتك، فالخائن لا يستطيع الافلات من العقاب».

المسارة، الفتوة، الصوفية

هكذا يبدو لنا، ان المعلومات او الحقائق حول دور المعلم وحضوره الابداعي، والتي يمكن استخلاصها او الوقوف امامها في شهادات هؤلاء المعلمين، معلومات وحقائق اولية شبه عامة. وهي وان اكدت بشكل ما على شخصية المعلم، كشخصية اساسية ومحورية في العمل المهني وكشرط لاستمرارية هذا العمل ونجاحه، فانها اغفلت عن قصد او غير قصد، صفاته وخصائصه الابداعية التي تميزه او التي تجعله يستحق هذه التسمية. فلم تقترب هذه الشهادات من تلك الاسرار التي يفترض ان يحملها المعلم والتي يسلمها بدوره لمن سيخلفه في المهنة.

هل هي اسرار بالفعل؟ اي هل هي معلومات خفية عن الصنعة او الحرفة بحد ذاتها ام هي اسرار ذوقية جمالية تخص المبادىء الجمالية نفسها التي تجلى فيها الفن الاسلامي؟



لذلك ترانا مرة جديدة مدفوعين الى الاجتهاد والتأويل انطلاقا من خصائص هذا الفن ومنطقه الجمالي. وان بدت هذه المهمة مهمة صعبة وخاصة. وهذا ما فعله اندريه باكار نفسه عندما انطلق من علاقة المعلمين مع تلاميذهم، الى البحث عن اصول هذه العلاقة في تنظيمات مشابهة. فتوقف عند ظاهرة «الفتوة» او المسارة، ليقول واصفا عهد «اساتذة المهنة»:

«كانوا مطلعين على اسرار المهنة (اتباع المسارة)، وكانوا يلتزمون طقوس المسارة «الفتوة» التي وصفها محمد علال سي ناصر. وتعني الفتوة في هذا السياق تحالف النجاح الذي يجمع الصناع. وفي الواقع، فان جذور هذا الجانب الفكري والعقيدي تمتد في التاريخ البالغ التعقيد للمدينة الاسلامية. وهكذا تشكلت قبل العصر العباسي دون شك، مجموعات من الشباب ربطت الزمالة والوفاء المتبادل فيما بينهم. وقد شاهد الرحالة الكبير ابن بطوطة مجموعات من هذا النوع في القرن الرابع عشر».

«وفي فاس، على سبيل المثال، لم يرد اسم «الفتوة» مطلقا، غير ان المثل العليا التي يقوم عليها التنظيم الحرفي تفرض الانضباط والتضامن. وبفضل التنظيم الحرفي يعرف الكل بعضهم البعض، ويتناقلون المعرفة، وتسيطر روح التنظيم كنظام قانوني غير مدون ولكنه فعال. ولا يجروء



■ سقف قاعة الاستقبال، القصر الملكي في الرباط / المغرب (فوق / الى اليمين). يحتفظ هذا السقف الحديث باساليب الزخرفة التقليدية المحفورة على خشب الارز المتروك بلونه الطبيعي رغم تطعيمه بخشب الاكاجه، مما يؤمن تدرجا لونيا يتراوح بين الاشقر والبني ■ جزء من زخرفة قاعة العرش في القصر الملكي - الرباط / المغرب (تحت / الى اليسار). تجمع هذه الزخرفة بين الاساليب التقليدية في الشمسيتين اليمنى واليسرى. والاساليب المبتدعة حديثا في شمسية الوسط التي نلاحظ تفصيلا لها فوق (الى اليسار). والتي تتميز بوضوح الفراغات الكبيرة، كمحاولة جديدة للبحث عن زخارف اكثر بساطة واتساعا. وهي من ابتكار المعلم حسين لامان ■

احد على تجاوز هذه الاحكام الموضوعة، واذا فعل تعرض لتأديب زملائه، تأديب يفرض قيودا شديدة يعبر عنها التنظيم الحرفي افضل تعبير».

«وتكثر في مصر بوجه خاص الدراسات المنتظمة عن الفتوة، التي كُتب عنها مؤلفات تصف طقوسها، مثال الاحتفال بقبول عضو جديد وتلقينه اسرار الصنعة، والذي يسلم خلاله التابع الجديد حزاما فيه عُقد يختلف عددها وفقا للحال، وهكذا...».

«... وتتبادر الى الذهن في مناسبة الحديث عن دور تناقل اسرار المهنة في ظل نظام المسارة، فكرة تلك «الفتوة» الروحية التي تتمثل في الطرق الصوفية، ولا يقتصر الامر على وجود الطرق الصوفية في كل مكان واشتراكها في جميع الاحتفالات والاعياد، ولكن هذه تحييها روح المسارة عينها. وفكرة التنظيم التسلسلي نفسها التي كانت تحكم تنظيمات «الفتوة» القديمة. ومنذ القرن السادس عشر، كانت تبدو التنظيمات الحرفية والطرق نشطة حية بالروح التقليدية نفسها».

ان الاستنتاج الاول الذي تدفعنا اليه مثل هذه المقارنة، **هو ان المعلم في الفن الاسلامي، لا بد من ان يكون، اذا صحت هذه المقارنة، شبيها بالشيخ الصوفي نفسه، وبالتالي فان اسراره لا تعود محصورة في المهنة وقوانينها**



وخفاياها، بل لا بد من ان تتعداها الى الطاقات الانسانية والروحية التي يستطيع عبرها كشف ما هو خفي ومعرفة ما هو غامض، اي الوقوف في مقام العلم الذوقي الذي يصفه الغزالي بنور، قذفه الله في الصدر.

سر المعرفة
لا سر المهنة

لقد اشار بعض المؤرخين والبحاثة في الفن الاسلامي، الى ان ابرز الاسباب التي تقف وراء انقطاع



الفن الاسلامي في الانتشار والازدهار، وتوقفه عن النتاج والابداع، يعود الى غياب المعلمين، او موتهم من دون خلافة. او ضياع سرهم، مع غيابهم. فالمعلم كما يكشف لنا بعض الاخبار القديمة، كان له الدور الاول في تصور وتنظيم وتصميم العمل الفني، سواء أكان هذا العمل عمارة ام منمنمة؟ مسجدا ام سجادة، خطا ام حفرا؟ اي انه هو الذي يجمع كل العناصر وكل الانواع الفنية، لتشكل في النهاية ترجمة لفكرة او لتصور او لرؤيا واحدة. والمعلم هو ايضا، كما تقول لنا الاخبار القديمة هو العارف والمتمكن بمسألة تعدد الواحد والمشرف على تجليها.

ان السر الذي يحمله المعلم، يكمن هنا. فالسر ليس سر المهنة، او سر الصنعة.. ان التقدم الصناعي والمختبري المعاصرين باستطاعتهما ان يكشفا كل الاسرار، بما فيها تلك الاسرار المعقدة والخفية. لكن هذا الكشف لا يساعدنا على فهم او تذوق او الاقتراب من المفاهيم الجمالية، او من الخصائص الابداعية، التي تميز اثرا فنيا عن اثر اخر! ذلك ان فنية وابداعية العمل الفني الاسلامي، لا تعود الى تلك الاسرار المهنية، بمقدار ما تعود الى ذلك التوافق بين النظرة الجمالية والفلسفية والذوقية، بين النظرة الجمالية والفلسفية والذوقية وترجمتها او تجسيدها في المادة. فالعمل الفني الاسلامي، لا يراعي تحريم التصوير عندما يغرق كليا في النظم الهندسية، بل هو يغرق في ذلك لايجاد اللغة المناسبة، او اللغة الاكثر تعبيرا عن الموقف والرؤيا الجمالية، التي لا تتناقض مع الذوق والتذوق الفنيين المنحدرين من الرؤيا والفهم الدينيين للانسان والعالم.

هنا يقف المعلم. انه العالم باسرار التجليات. فاذا كان الفن الاسلامي، ينشد الغيب في تطلعه المبدئي، فان المعلم يكشف لنا، كيف ان هذا الغيب يسري في الوجود. ذلك ان الوجود بأسره انسانا كان ام طيرا، جمادا ام نباتا، ارضا ام فضاء، هو مرآة لهذا الغيب المنشود.. انه يعلمنا كيف نرى، لا ماذا نرى!

انطلاقا من هذه الملاحظات، كان لا بد من ان تبقى المعلومات الكثيرة والتفصيلية التي اجتهد اندريه باكار طوال عشر سنوات في تسجيلها عن الحرفيات المغربية. في الزليج وفي الحفر على الخشب، وفي النحاس، معلومات مهنية اولية، تشبه الى حد بعيد، تلك المعلومات التي تنقلها لنا الكتب القديمة، عن فن الخط، او فن النسيج. اي انها تبقى معلومات عن الصنعة، دون الانتقال من الصنعة الى الفن كموقف وكجمالية وكبنية مستقلة.

مع كل ذلك، يبقى كتاب اندريه باكار، «المغرب والحرف التقليدية الاسلامية في العمارة»، واحدا من الكتب المثيرة والغنية ومن الشهادات الكبرى حول فن، لا يزال يطرح الاسئلة الحرجة، منذ اكثر من الف عام.

الفصل الحادي عشر

الفن الإسلامي

بين الحاضر القلق والفن الحديث

معرض استانبول

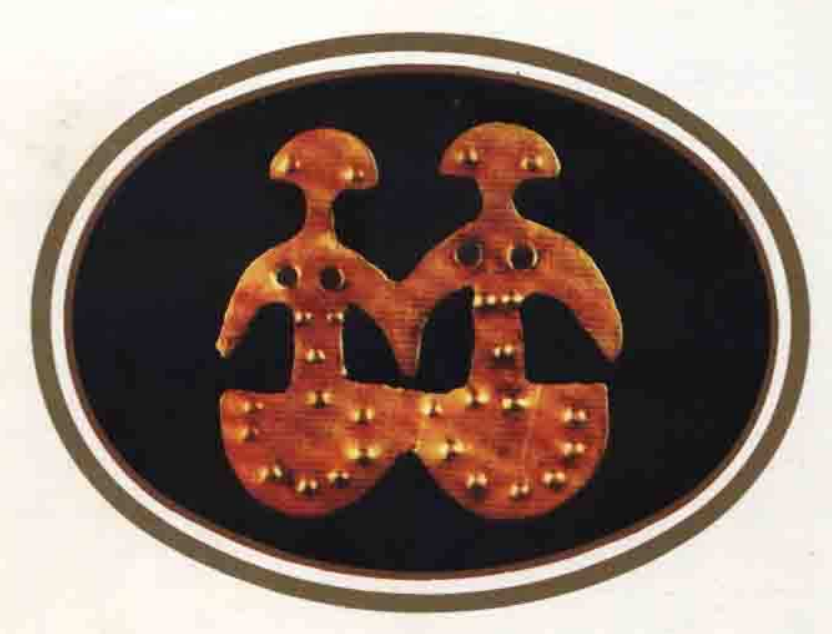
■ معارض الفن الإسلامي، الخلفيات والحضور ■ معارض استانبول الحضارية (١٩٨٣) - ١٠٠٠٠ أثر فني في ١٠٠٠٠ سنة ■ معرض الحضارة الأناضولية ومعرض الفن الإسلامي ■ من القرن الحادي عشر إلى القرن التاسع عشر - المرحلة ... السلجوقية ■ الفنون العثمانية الناضجة ■ السيراميك والسجاد والخط.

بيان استانبول

■ حول مصادر الفن الإسلامي ■ حول مسألة التحريم ■ حول مسألة استلهام التراث ومواكبة العصر ■ النداء: سياقي والخطوات عملية ■ التناقض بين فن التراث وفن الغرب الحديث ■ التجريد كرمز للحداثة ■ المفارقة ■ التجريدية والأساليب الحروفية ■ مسألة استلهام الخط بين فن التراث واللوحة الحديثة ■ المادة والرمز ■ عبر التاريخ







معرض استانبول

■ شعار «معارض استانبول الحضارية» (فوق)، التي ضمت إلى آثار الحضارات السابقة للاسلام، معرض الفن الاسلامي موضوع هذا الفصل. وقد اقيمت هذه المعارض في مدينة استانبول / تركيا، في الفترة الممتدة بين ٢٢ أيار / مايو و ٣٠ تشرين الثاني / نوفمبر عام ١٩٨٣. وتحتوي الصفحتان السابقتان على مشهد عام لمدينة استانبول، يبدو فيه جامع السليمانية وملحقاته: المدرسة، والمكتبة التي ضمت معرض الخط والخشبيات ■

معارض الفن الاسلامي الخلفيات والحضور

لم تترك معارض الفن الاسلامي التي اقيمت في عواصم الغرب الكبرى، بين فترة وفترة، منذ اواخر القرن التاسع عشر حتى ايامنا هذه، انطباعا حسنا عند المشاهدين والبحاثة والفنانين التشكيليين فحسب، بل كانت، وفي كل مرة، تثير ضجة وجدلا واسعين في الحياة الثقافية والفنية نفسها، تركا بدورهما اثارا واضحة في التوجهات الفنية لدى كبار الفنانين التشكيليين الذين يعتبرون من الركائز الاساسية في توجهات الفن الحديث نفسه.

فاذا كان المعرض الاول للفن الاسلامي الذي اقيم في لندن عام ١٨٨٥ يعتبر بنظر الكثير من النقاد الحدث الاول الذي فتح عين الفنان الغربي على فن متميز، غني ومثير للاستلهام، فان معرض ميونخ الذي اقيم عام ١٩١٠، يعتبر الحدث الاكبر في تبلور وظهور التجريدية، التيار الفني الابرز في ثورة الفن الحديث، فلا يزال النقد يربط بين توجهات كل من كاندنسكي، وبول كليه، ومندريان النظرية والتطبيقية على صعيد اللوحة الحديثة، والتي تعتبر واحدة من اعمق المنعطفات الفنية في القرن العشرين، وبين اطلاعهم وتأملهم لمعرض ميونخ الاسلامي.

كذلك يمكن اعتبار معرض لندن عام ١٩٣١ ومعرض لينينغراد عام ١٩٣٥ ومن ثم معرض باريس ١٩٦١ من المعارض البارزة ليس على صعيد تسليط الاضواء على فنون الاسلام او فنون اسيا الغامضة والمختلفة، بل في قوة حضورها الفني البحت وفيما تتضمنه من اجوبة حاسمة على الكثير من الاسئلة التي كانت مطروحة على صعيد الحياة الفنية الغربية بشكل عام. ولقد ادى هذا الامر الى بروز جيل جديد من العلماء راح يتحرر تدريجا من النظرة الغربية المتعصبة والمتغطرسة من جهة، والى بروز جيل آخر من الفنانين التشكيليين من جهة ثانية كان اشد حماسة واكثر جرأة في الاعتراف بجمالية هذا الفن وعمق اصالته الابداعية..

بالطبع لم يكن تنظيم هذه المعارض خاليا من الاهداف غير الفنية حيث نستطيع مرة جديدة قراءة الصراعات القومية والسياسية واعادة تقسيم

الشعوب والحضارات والفنون وتبويبها على حسب المصالح السياسية، الا ان ذلك، وعلى الرغم من استمراريته في المعارض الجديدة، التي اقيمت منذ مطلع السبعينات وبحماسة او باخراج افضل، في كل من لندن وباريس ونيورك وجنيف، والتي شارك في اعدادها، هذه المرة افراد، وانظمة، ومؤسسات اسلامية وعربية وشرقية. على الرغم من كل ذلك، فان حضور الفن الاسلامي كمجموعة من القيم الجمالية، وكمجموعة من الاساليب والتقنيات، وكمجموعة من الخصائص والسمات الفنية المتميزة والخاصة، استطاع هذا الحضور ان يستقل ويطرح اسئلته الفنية والجمالية بعيدا تلك الاهداف السياسية والتجارية عن والمصلحية الخفية الآنية والشجعة. (١)

انطلاقا من هذه الحقائق، نقف امام المعرض المثير جدا، الذي اقيم على ارض استانبول عام ١٩٨٣ والذي حمل عنوان «معرض الفن الاسلامي بمناسبة مرور ١٤٠٠ عام على الهجرة النبوية». والذي استمر عرضه سبعة اشهر من ابريل، نيسان الى اكتوبر، تشرين الاول.. بالاضافة الى معرض اخر حمل عنوان «الحضارة الاناضولية» والذي ضم اثار الحضارات الاولى السابقة للاسلام. ذلك ان هذا المعرض لا يختصر، معارض الفن الاسلامي التي اقيمت في السابق، بل هو المعرض الاكثر شمولا والاكثر تأريخا للفن الاسلامي. انه المعرض الاهم والاغنى، والذي لا بد من ان يبدو اثره الفعال ليس في اوساط الحياة الفنية الغربية، بل هذه المرة في الحياة الفنية الشرقية، في الارض نفسها التي سبق ان شهدت تجلياته العظمى.

معـــارض استانبـــول الحضارية (١٩٨٣) ١٠٠٠٠ اثر فني و١٠٠٠٠ سنة

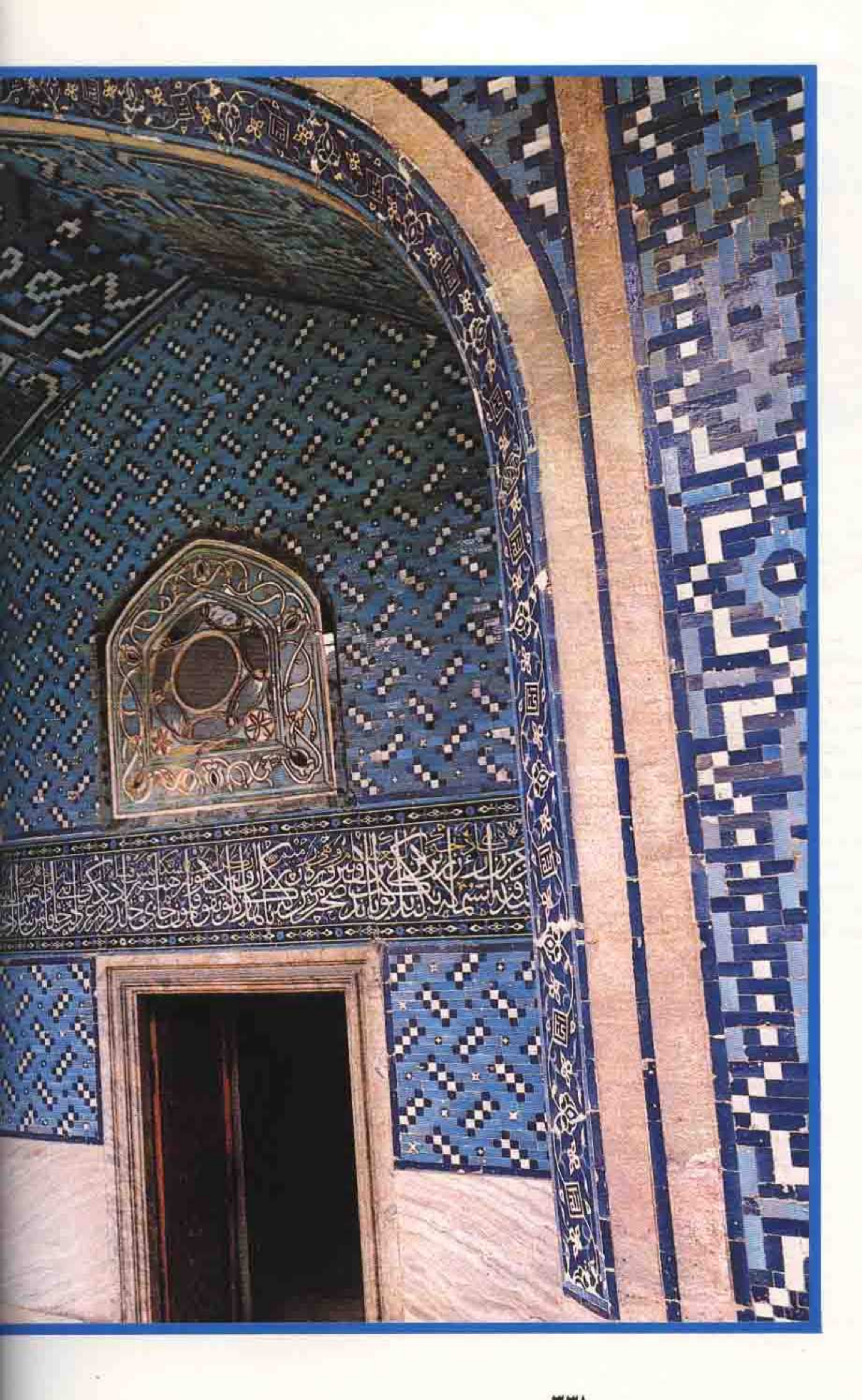
نحن امام كنز هائل من الماضي. تفتح استانبول ابوابه، فيكشف عن ثروة شاسعة، (١٠٠٠٠ عمل فني، و١٠٠٠٠ سنة قبل الميلاد) كانت قد تراكمت منذ ما قبل التاريخ، حتى القرن الماضي، وكانت قد تركتها وراءها الحضارات، التي تعاقبت على ارض الاناضول، من بدائية الى وثنية الى مسيحية الى اسلامية.

بالنسبة الينا بخاصة ثمة ثروة مخيفة من الآثار والاعمال الفنية التي تعود الى الحضارة الاسلامية، من القرن الحادي عشر حتى اواخر القرن التاسع عشر. من رسالة النبي محمد الى ملك الروم الى المصاحف الاولى، مصحف علي بن ابي طالب ومصحف عثمان. الى ما لا يعد من مخطوطات وخطوط، والى ما يدهش، من اعمال فنية، تحققت على النحاس والخشب والنسيج والخزف والسيراميك. وما تحقق على صعيد العمران حيث لا تزال ترتفع جوامع ومساجد ومآذن وقبب، تشهد على ازدهار ابداعي خارق ومدهش.

هامش رقم (١)

تجيء شهادة روجيه غارودي، في الفن الاسلامي، والتي تشكل فصلا من فصول كتابه «وعود الاسلام» (ترجمة ذوقان قرقوط، منشورات الوطن العربي، القاهرة — بيروت) شهادة عميقة، تغري بالوقوف عند تفاصيلها، بعيدا عن المناقشة، او الجدل الدائر حول غارودي نفسه، واشهار اسلامه.

يقول غارودي: «لقد رفض الغرب منذ ثلاثة عشر قرنا، هذه التركة الثالثة، التراث العربي — الاسلامي الذي كان يمكنه، وما زال في وسعه، ليس فحسب ان يصالحه مع حكم العالم الاخرى، ولكن ان يساعد على الوعي بالابعاد الانسانية والالهية التي بُتر عنها، بتطويره من جانب واحد لارادة القوة فيه على الطبيعة وعلى البشر».



نحن كذلك امام تعاقب حضارات، عمرت وصارعت وحاربت وافنى بعضها بعضا.. حضارات إمَّحت اسماؤها، وحضارات لا نزال نرفع الولاء اليها. وثمة تاريخ طويل من الحروب والقتال. وثمة شهادات كثيرة من اليونان ومن الرومان. شهادة اكثر اثارة تجيء هذه المرة من جهة البيزنطيين، وشهادة تعقبها تجيء من قبل الاسلام.

فكثير من الماضي الحضاري، والذي يشكل الهاجس العربي والهاجس الاسلامي الحديث يتجلى في الاثار التي تكشف عنها استانبول وتسلط عليها الاضواء. اثار نادرة وثرية ومدهشة.

ليست الاثارة في هذا الاتساع التاريخي. مع انه منبع الاثارات، بل الاثارة تكمن في الاسئلة الكثيرة التي تتلاحق، عندما لا يستطيع المرء ان يفصل بين الاسئلة الراهنة التي تطرحها الثقافة العربية الحديثة والثقافة الاسلامية الحديثة حول التقدم الحضاري، وحول الماضي الحضاري. والاسئلة الراهنة التي تتفجر مع تفجر الواقع اليومي، وبين المضامين والشهادات التي تدلي بها هذه الاثار. ففي الوقت الذي تبدو فيه، انها اثار اصبحت جزءا من الماضي الذي افل، يسرع الماضي بكل ثقله وطوله، عند تلمس قلق واضطراب المواقف والخيارات الحضارية الراهنة، ليحضر بقوة كموضوع ــ محور، في المسائل والمشكلات، التي يعانيها حاليا المجتمع العربي والمجتمع التركي والمجتمع المسلم على السواء.



■ مدخل «القصر الخزفي»، والذي ضم جناح الخزفيات / سيراميك في معرض الفن الاسلامي. وتجدر الاشارة الى أن خزفيات هذا المدخل، تعود الى الاساليب والتقنيات التي عرفتها الفترة السلجوقية، ومدينة «أزنيك» الشهيرة بهذا الفن ■

من المنهج الى اسئلة الحاضر

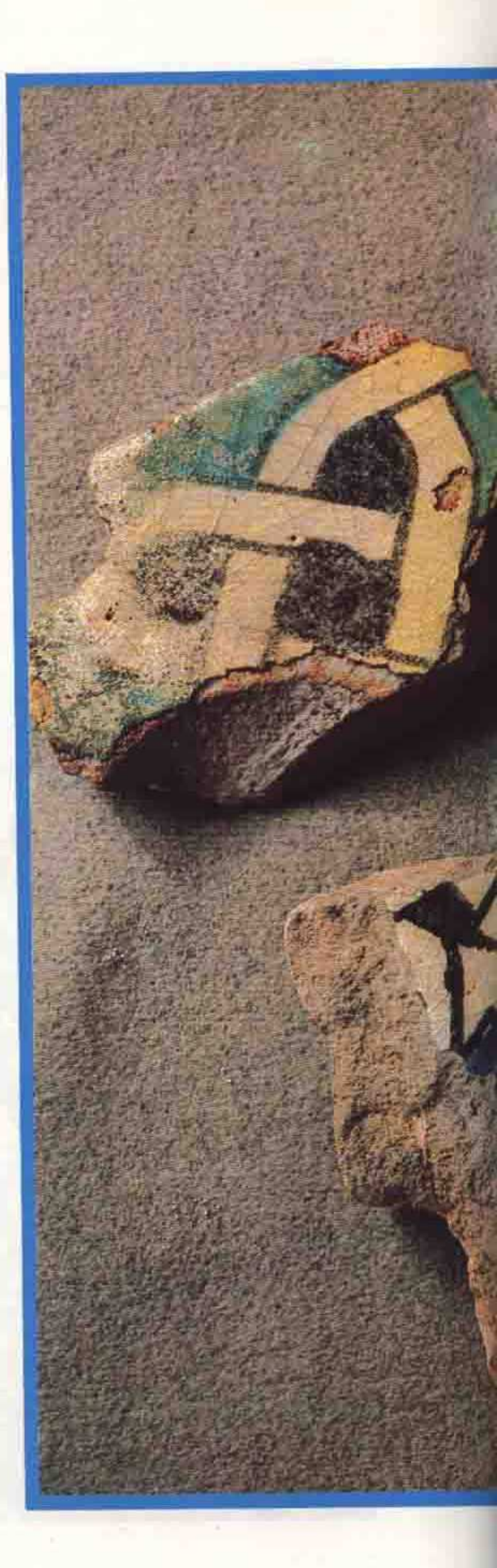
من الصعوبة الوقوف امام هذه المعارض، وقفة حيادية جافة، وقفة العلماء الحياديين والبحاثة الحياديين. فحتى المدخل الحيادي او المدخل الفني الصرف، سيثير الاسئلة الحرجة، فالتوجهات والتجليات الفنية الحديثة، والتي عرفها كل من المجتمع العربي الحديث، والمجتمع التركي الحديث ايضا، توجهات وتجليات لا تزال منذ اكثر من مئة عام تعاني الام الانفصال عن الماضي، وآلام الاتصال بالحاضر، وتعاني كذلك الام الجمع بين الاثنين معا. والام ما نسميه «الاحياء»

■ اجزاء جدارية، مع خزف «أزنيك» المتقدم، والمتأثر بالاساليب السلجوقية. القرن ١٦ م ■

و«الاستلهام» و«الاستفادة» من الماضي الفني، والام ما نسميه ايضا «المواكبة» و«التماثل» و«التحاور» مع الغرب المتقدم ومع العصر، فالعناوين الكبرى لثقافتنا الراهنة، تزيد من اثارة واهمية هذه المعارض، فليس «الاصالة» و«الحداثة» و«التجديد» و«الهوية الفنية» الا مداخل ستقودنا بالضرورة الى عصمة هذه الفنون التي تسلط استانبول الاضواء عليها. فاذا كانت

اثار الحثيين والرومان والبيزنطيين، تشهد بشكل او باخر، على ان تاريخ ارض جبال الاناضول وجبال الارز ووادي النهرين والشرق الادنى تاريخ واحد، فان الشهادة الكبرى، التي ستشهدها الاثار المتراكمة من عهد السلاجقة، الى الايام الاخيرة للعثمانيين، لن تردد الشهادة نفسها فحسب، بل ستشهد على الوحدة في المطلق، وحدة الانسان، ووحدة المبدأ، ووحدة التجلي، ووحدة الذوق، ووحدة الابداع، ووحدة الفن. فالشهادة الكبرى، التي يشهدها الفن الاسلامي خلال اكثر من الف عام، هي شهادة التوحيد بامتياز. فلقد انتشر هذا الفن وازدهر، عبر قارات، وبين شعوب تعددت في اسمائها ومنابعها وماضيها، وظل فنا متماسكا في وحدة مبادئه ومنطلقاته الجمالية والفلسفية، في الوقت الذي يشهد فيه، بقوة وبتفرد، على سقوط الحدود والاسماء والصفات، عند الدخول الى دائرة الابداع والاقامة فيها والانتماء اليها.

منظمو الندوة الدولية حول الفن الاسلامي، والتي اشترك فيها مائة وعشرة من العلماء والبحاثة من سبع وعشرين دولة، يؤكدون هذه الخصائص: ويطرحون جوهر المسألة باختيارهم «المبادىء والاشكال والمضامين المشتركة للفنون الاسلامية»، عنوانا للندوة وموضوعا للبحث والمناقشة. ذلك انه حين تتأكد او تتوضح وحدة هذه المبادىء والاشكال والمضامين، ستتأكد وتتوضح وحدة الرؤية والمنطلق والدافع الجمالي والابداعي. غني عن



القول ان ازاءها، ومعها، يمكن الوصول الى الاجوبة الصميمة والعميقة عن الاسئلة الراهنة المتعلقة بالتوجهات الحضارية بين الشرق والغرب، وبين التراث والمعاصرة، وبين المحافظة والتجديد، على صعيد الفن، او على الصعيد الثقافي العام. بمعنى اخر، سيصبح الجدل امام هذه الاثار، وعند تلمسها عن قرب، جدلا فاعلا.

ثمة امور اضافية، تضع معارض استانبول، وبالاخص، معرض الفنون الاسلامية، في دائرة الاثارة والاهمية، فمركز الابحاث للتاريخ والفنون والثقافة الاسلامية في استانبول (ارسيكا)، والذي نظم واعد الندوة الدولية، بمناسبة مرور ١٤٠٠ سنة على الهجرة النبوية، مركز حديث العهد تأسس عام ١٩٨٠ بناء على توصيات منظمة المؤتمر الاسلامي، اي ثمة اهتمام حديث العهد، بعد صمت طويل، والدراسات والابحاث التي ظهرت في العواصم الغربية بدءا من السبعينات. تشهد على منعطف جديد في وجهة النظر النقدية الغربية بالنسبة الى الفن الاسلامي بالذات، والى الفنون الشرقية عامة.

وذلك بعد عداء طويل، واهمال فاضح لهذا الفن.

والاهم من ذلك، هو ان الحركة الفنية في الوطن العربي، لا تزال ترفع النداء لاستلهام التراث واثاره الفنية. في الوقت، الذي لا تزال فيه، على حد



■ جزء من جدار، خزف ملون، يتميز بتعدد الألوان، وبتقنيتها الخفية. القرن ١٥ ـ ١٦ م ■



■ قصعة من الخزف سلجوقي محرابي. كان يستعمل في الفسيفساء. القرن ١٣ م ■

ملاحظات الجميع، الطرق والسبل لتلمس وتأمل الاثار الفنية والاسلامية، طرقا وسبلا نادرة وصعبة وضيقة.

جميع هذه الامور، ستجعل بالضرورة قراءة هذه الاثار قراءة متعددة المستويات والمنطلقات، يتجاوز فيها التاريخ كعبرة، والماضي كهوية وكقضية، والفن كشهادة، والحاضر كمعاناة وكتوجه، والغرب او الاخر، كطرف وكمشكلة، اذ لا يمكن ان ننسى ان الارض نفسها التي حضنت هذه الفنون، والتي لا تزال تخفي الكثير منها في جوفها، تشتعل نار الحروب فوقها الان على حدود تمتد شرقا وغربا، شمالا وجنوبا معا، فيما الدم يسفك بالم عظيم.

معرض الحضارة الاناضولية ومعرض الفن الاسلامي

ترتيب، وتوزيع، واعداد، اعمال المعرض الى اجنحة واقسام، وعرضها في اماكن ومتاحف، هي من اثار الماضي ايضا، وتشكل بحد ذاتها موضوعا للبحث والمناقشة، اذ تقدم ولو بطريقة غير مباشرة منهجا في قراءة فنون الماضي، وبالتالي فانه يشكل وجهة نظر من وجهات النظر الكثيرة في كيفية قراءة الماضي، المختلف عليه.

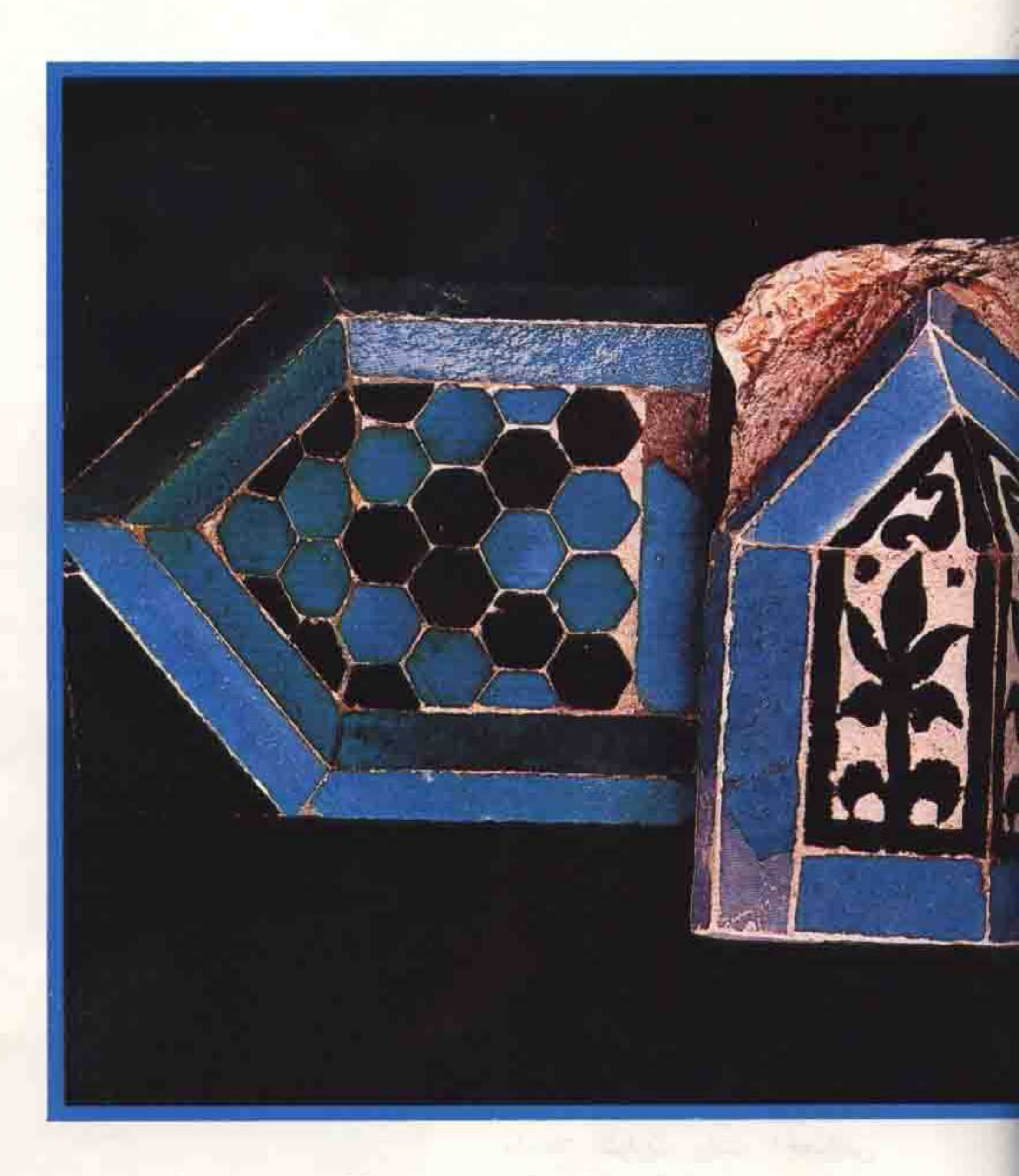
يقسم المعرض، والذي يحمل عنوانا واحدا: «الحضارة الاناضولية»، الى



قسمين، كبيرين. قسم، يضم الاثار العائدة الى ما قبل التاريخ المكتوب، اي الى ما يقارب عشرة الاف سنة قبل الميلاد، مرورا بالعصر الحديدي فالبرونزي، فالحضارة الحثية فاليونانية فالرومانية، وصولا الى الحضارة البيزنطية، والاثار التي يضمها هذا القسم عرضت في مكان واحد. هو واحدة من الكنائس البيزنطية الضخمة، على ارض «توب كابي» قصر البيزنطيين، ومقر السلاطين العثمانيين فيما بعد، وبالقرب من «ايا صوفيا» الكنيسة البيزنطية والجامع العثماني والمتحف الحديث، معا.

القسم الثاني من المعرض، يحمل عنوانا اخر، «معرض الفنون الاسلامية» ويطلق عليه في الكلمات التعريفية، التي تتصدر دليل المعرض ككل، اسم الفترة السلجوقية والعثمانية، الممتدة من القرن الحادي عشر، الى القرن التاسع عشر، ويتوزع الى اجنحة يختص كل جناح بنوع خاص، من الانواع التي تشكل بمجموعها ما نسميه اليوم بالفن الاسلامي. وهي: ١ — «معرض الفنون المتعلقة بالعبادات»، ويضم نماذج من الادوات والاشياء المستعملة، خلال تأدية بعض العبادات الاسلامية مثل، سجادة الصلاة، والحجاب، والطواقي، والقناديل والاباريق والمطرزات والمفارش والمناشف. ٢ — «معرض الامانات المقدسة»، ويضم بعض الاثار العائدة لرسول الله وللخلفاء من بعده، والتي تذكر بصدر الاسلام وايام الهجرة. ٣ — «معرض الفنون المعمارية الاسلامية» ويضم هذا الجناح، نماذج الفن المعماري الاسلامي، الذي استعمل فيه الحجر والطوب، كمادة تشكيلية، ويضم صورا لاشهر الاثار المعمارية في الدول الاسلامية الاخرى!.

٤ — «معرض فن الخزف الاسلامي والسيراميك المعاصر»،



■ اجزاء من خزف سلجوقي محرابي. كان يستعمل في الفسيفساء. القرن ١٣ م ■

ويضم نماذج من الخزف الذي كان يزين المباني الاسلامية، من الداخل او من الخارج.

٥ ــ «معرض السجاد والبسط» ويضم مجموعات من روائع السجاد والبسط، والتي يرجع تاريخها، الى عدة قرون، والتي كانت محفوظة في استانبول ومتاحفها.

٦ ــ «معرض الفنون المعدنية والخشبية الاسلامية»، ويضم نماذج من الاثار المعدنية والخشبية، والتي كانت بمثابة ادوات يستعملها المرء في بيته، من اباريق، وصحون، وصدور، وابواب وطاولات، وما الى ذلك.

٧ ــ «معرض فن الخط ــ المخطوطات ــ المنمنمات ــ والفرمانات السلطانية»، ويضم هذا الجناح نماذج من فن الخط العربي، لاشهر الخطاطين، الذين عرفهم فن

الخط في تاريخه الطويل، اي من خط علي بن ابي طالب، مرورا بخط ابن البواب، الى ياقوت المستعصمي، الى قره حصاري الى حافظ عثمان، الى حامد الامدي. ويضم مجموعة رائعة ومتنوعة من المصاحف المذهبة والمزينة والمجلدة. ومجموعة لا اجمل ولا ابدع



■ جزء من سجادة، صوف قونيا، القرن ١٧ م. متحف السجاد / استانبول ■

من اندر المخطوطات العربية الشهيرة، والتي تشكل امهات الكتب العربية التراثية، مع مجموعة كبيرة ايضا من المنمنمات التي كانت تزين بعض هذه المخطوطات، ومجموعة من الفرمانات التي كانت تحمل اوامر السلطان.

الفن الاسلامي وفنون الحضارات السابقة

هكذا يبدو هذا الترتيب في توزيع هذه الاثار والاعمال منهجا في القراءة. ففي الوقت، الذي تتوزع فيه الاثار الحثية واليونانية والرومانية والبيزنطية، حسب المراحل التاريخية المتعاقبة، حيث يمكن للمرء بكل سهولة تحديد كل مرحلة عبر خصائصها ومميزاتها الفنية البارزة، نجد ان الاثار والاعمال الفنية الاسلامية تتوزع على الرغم من الاشارة الى الفترة السلجوقية والى الفترة العثمانية، على شكل ومنهج مختلفين عن القسم الاول من المعرض. فلا فترات هنا ولا مراحل تأخذ بالتعاقب الزمني، او بتعاقب السلطات الحاكمة واصولها الاجتماعية والتاريخية، بل تتوزع على حسب انواعها ووظائفها.

ان هذا الاختلاف في ترتيب عرض اثار واعمال المعرض، يشكل مدخلا للوقوف عند الخصائص الجوهرية، للفن الاسلامي من جهة، ويسهل بالتالي فتح باب المقارنة بين الفنون العائدة الى الحضارات السابقة واللاحقة، من جهة ثانية. فنحن ازاء هذا التقسيم، نقف بالضرورة امام اهداف مختلفة، سبق ان تجلت في الاثار التي تركها لنا الماضي كثروة عظيمة. فاذا كانت فنون ما قبل التاريخ، وفنون الحضارات الاخرى المتعاقبة على ارض الاناضول، من

يونانية ورومانية وبيزنطية، والتي تعرفها ولا تزال تحفظ العديد منها، ارض لبنان وفلسطين وسوريا والعراق، فنونا تتميز في شهاداتها، وفي رؤياها للانسان والعالم وفنونا تروي بقوة يوميات وهموم واخبار هذه الشعوب. فان الفن الاسلامي من اول اثر له حتى اخر اثر في القرن التاسع عشر، يشهد شهادة مختلفة. ويتميز بدوره ايضا برؤية خاصة للانسان والعالم.

فاذا لم يهتم الفن هنا بالانسان كحدث، او خبر، او صفة، او خصيصة انسانية، او مشاعر، او افكار، فانه اهتم بالانسان كجزء من الوجود، وبالوجود كجزء من الكون الاكبر، والكون كجزء من الغيب. ثم عاد فجمع جمعا مدهشا بين الفن والحياة، فقدم الفن تجلياته لتكون الحياة اكثر بهجة واكثر رونقا واكثر جمالا، واكثر تسبيحا وشكرا.

وقبل الدخول الى التفاصيل، او الانتقال الى بحث تفاصيل الفن، لا بد من الاعتراف بالمشاعر المتناقضة والمشاعر المحرجة ايضا التي يثيرها هذا المعرض، حين يقيم المرء مقارنة بين الماضي والحاضر، او حين يجمع الى الفن شهادات التاريخ نفسه.

قد نستطيع القول ان الباقي هو الحجر. لقد ولت هذه الحضارات هذه الامبراطوريات، بكل اتساعها وعظمتها. ولت مع حروبها وقتالها، واحلامها وانتصاراتها وهزائمها ولم يبق الا بعض الحجر.

ونستطيع القول ايضا، ان خيطا ما يجمع بين كل ما مضى. بحيث نستطيع ان نعيد التاريخ فنفتح بابا من الفن الاسلامي الى الفن البيزنطي، وندخل منه بكل حرية وسهولة. ونستطيع ان نفتح بابا من الفن البيزنطي الى ما سبقه فنصل بحرية الى الفن الروماني فالفن اليوناني،

■ سجادة، صوف. منطقة الاناضول الغربية. تتميز بأسلبة صور الحيوانات وبالزخرفة الهندسية. القرن ١٥ م. متحف السجاد / استانبول ■



ونستطيع ان نصل اخيرا الى البدء فاذا فن القرون الاولى يجد له صدى في فن القرون الاخيرة.

نستطيع ان نقول اذا، اننا الارض الواحدة وها نحن نتواصل. الا ان ذلك لن يقيم الفهم الحقيقي لما جرى ولما يجري الان. لن يقدم الاجوبة المقنعة لكل تلك الدماء التي سفكت ولا لتلك الدماء التي تسفك.. فها هو الفن يشهد مرة جديدة، وشهادته صافعة، على ان الانسان يستطيع ان يقف في وجه عدوه ويرى فيه صفاته هو. وانهما واحد في الحلم وفي اليقظة وانهما واحد في الانتصار وفي الهزيمة. لقد جفت الدماء، صارت ترابا. لكن الفن لا يزال يحيا سيدا حكيما وجميلا الى الابد.

■ جزء من سجاد الصف، المصنوع خصيصا للمساجد. ولذلك سميت بسجاد الصف نظرا لتوافق رسومها وتقسيماتها الهندسية المحرابية مع توزع صفوف المصلين. متحف السجاد / استانبول ■



من القرن الحادي عشر الى القرن التاسع عشر أ ــ الوحدة

من الناحية التاريخية تجمع معارض استانبول من الفنون الاسلامية، الاثار الفنية التي تحققت بين القرن الحادي عشر، والقرن التاسع عشر، اي تجمع بين اثار السلاجقة والعثمانيين. قد نستطيع ان نتوقف عند الخصائص، او بعض الصفات، التي تعود الى الفترة السلجوقية، والصفات التي تعود الى الفترة العثمانية، الا ان هذه الفروقات والاختلافات، تبقى واهية وغير جوهرية. فلا الهندسة المعمارية السلجوقية، او اساليب السيراميك والخزف، ولا حتى اساليب الخط العربي، او اساليب السجاد، تتناقض والهندسة المعمارية العثمانية تناقضا جوهريا. بل ان الاثنين معا، اي الصفات والخصائص السلجوقية والعثمانية، تعود معا، وتلتقي معا، في الصفات والخصائص الجوهرية للفن

الاسلامي المتجلي منذ العصور الاسلامية الاولى، وفي كل المناطق الجغرافية، التي عرفتها الحضارة الاسلامية عبر اكثر من الف عام.

فاذا اعطينا السلاجقة خصوصية ما، في الخط العربي الذي التزم الخط الكوفي، او اعطينا خصوصية مميزة للسيراميك السلجوقي الذي عرف بعض الاشكال الانسانية والحيوانية، فان اختفاء الصور الانسانية في اثار السيراميك العثمانية وبروز اشكال الازهار المؤسلبة، والاخذ بشتى اساليب الخطوط، والميل الى الزخرفة ذات الخطوط المنحنية والمقوسة، ترتد معا وتبقى ضمن الحدود والمبادىء الجوهرية للفن الاسلامي، اي تبقى معا عند فن رفض نظرية محاكاة الطبيعة، وضمن تجاهل البعد الثالث بُعد العمق. وبالتالي فان الصفات الجوهرية لكل من الفترتين، هي نفسها الصفات او الخصائص التي يتميز بها الفن الاسلامي عن فنون الحضارات الاخرى، اي التجريد، والتسطيح، والهندسية، والوظائفية، والجمالية الفلسفية.

هكذا لا يعرف الفن الاسلامي تطورا ونموا من جهة الغايات والاهداف والشهادات الابداعية. بل عرف تعددا وتنوعا ضمن الرؤيا الواحدة والهدف الواحد. وبالتالي فان عنصر الزمن، وعنصر المكان، يسقطان اولا كمدخلين او دليلين او شاهدين او موضوعين، سبق ان سقطا من اهتمامات وغايات هذا الفن. علينا ان نتابع هذا الفن في تطوره ونموه، على مقاييس اخرى مختلفة، كأن نتابع الجودة والاتقان والاختراع والنوعية، من خطاط الى خطاط، ومن سجادة الى سجادة، ومن قصة الى قصة، ومن جامع الى جامع، فالذي يتغير هنا، هو التعدد في المظاهر والصور والاشكال، فيما يبقى الباطن والمعنى والمضمون واحدا. فالتجريد هندسي شامل وكلي، سواء أكان يقتصر على «الخيط» (الهندسة ذات الخطوط



■ سجادة صلاة، صوف. نمط «كوردس». القرن ١٩. متحف السجاد / استانبول ■



■ بساط صوف، قونيا. نمط تركمان المتميز بزخرفته الهندسية. القرن ١٩ - ٢٠ م. متحف السجاد / استانبول ■

المستقيمة) ام على «الرمي» (الهندسة ذات الخطوط المنحنية) وسواء تجلى في فن الخط ام في فن السجاد، ام في فن السيراميك. والخط يقوم على اصول جمالية وشكلية واحدة دقيقة وحسابية محكمة. سواء أكان كوفيا، ام ثلثا ام نسخا ام تعليقا، وسواء أكان اية ام حكمة ام محفورا على النحاس، ام مسكوبا فضة وذهبا. والصورة مسطحة ذات بعدين فقط، غير مجسمة ولا تحاكي الظاهر من الانسان والطبيعة. والشكل مؤسلب ومنظم، لغة قائمة بذاتها تخاطب العين دون غيرها، لتبتهج وتأنس وتفرح. فيسلم الجسد كله، ينتظم العقل، يهدأ القلب وتطمئن الروح.

ب ــ التنوع

بعد الاخذ، او بعد الانطلاق من هذه المبادىء الكبرى الموحدة والواحدة. يمكن لنا ان نتوقف امام بعض العصور، او يمكن لنا الالتفات الى بعض الصفات او المميزات، التي عرفها الفن الاسلامي مع تغير وتبدل السلطات الحاكمة. ذلك ان هذه الاضافات، التي تمت بين عصر واخر، انما تعود لتشهد على هيمنة المبادىء الاولى، وبالتالي فانها تشهد الشهادة، التي لا تزال تثير الجميع، الا وهي وحدة الفن الاسلامي، وتماسكه، وهيمنته، طوال هذا الاتساع الزمني والجغرافي.

فاذا شهدت خصائص الفترة السلجوقية القصيرة على الاندفاع العمراني المتجلي في بناء الجوامع والمساجد والخانات والتربات (مقابر) والمدارس من جهة، وشهدت من جهة ثانية على كيف تم التأثر بالحضارة البيزنطية، او كيف اسلم بعض خصائص الفن البيزنطي على ايدي الفنانين السلاجقة، فان الفترة العثمانية، والتي امتدت من القرن الرابع عشر حتى اواخر القرن

العشرين، ستتشهد شهادات كثيرة ومتنوعة، لا تؤكد المبادىء الجوهرية للفن الاسلامي فحسب، بل ستتوجه هذه المرة لتشهد على التحدي الابداعي الحضاري. وعلى غنى الحياة الاجتماعية وازدهارها وعلى الاهتمام المبدع والمثير الذي جمع بين السلطة الحاكمة وبين الفن، من فنانين واثار ونتاج، وعلى وحدة الذوق ووحدة الحياة ووحدة الروح الاسلامية الواحدة. فلا نستطيع ان نفسر ابداع المهندس المعماري سنان والذي يعود اليه تصميم جامع السليمانية ومدارسه ومكاتبه والجوامع الاخرى التي تلته، الا عبر دافع التحدي الحضاري بين الرؤية الفنية الاسلامية، وبين الرؤية الفنية البيزنطية. ان كنيسة القديسة صوفيا، الاثر البيزنطي الشهير، ولا يزال قائما، وان تحول الى جامع ذي مآذن اربع. فلا تزال صورة السيد المسيح قائمة الى الان والمحققة بالفسيفساء على الطريقة البيزنطية. اي الرسم المسطح غير المجسم ولا المظلل لتبقى الصورة رمزا للالهي وليس شبها للانسان. وها هي تصافح الداخل الى الكنيسة او الجامع او المتحف حاليا، ولا تزال الفسيفساء التي ترسم السيدة العذراء والسيد المسيح على القبة الداخلية واضحة حتى الان، فيما تحمل العواميد الكبرى الداخلية لوحات ضخمة كتب عليها بخط ثلثي جليل. كلمات: الله. محمد.

ابو بكر. عمر. عثمان. علي. حسن والحسين. وفيما تدور اية النور.

«الله نور السموات والارض...» في شكل دائرة ضخمة وبخط ثلثي جميل في القبة الكبرى التي تتوسط الكنيسة — او الجامع — او المتحف... وعلى بعد خطوات،

■ بساط صوف، حلب. نمط غازي عينتاب. القرن ١٩ - ٢٠ م. متحف السجاد / استانبول ■





■ نسيج مذهب، مطرز، ومرصع بالاحجار الكريمة. كان يصنع خصيصا لاستعمال السلاطين. متحف توب كابي / استانبول ■

سيرتفع جامع السلطان احمد المزين بالسيراميك الذي اشتهر به العثمانيون. وسترتفع على ارض استانبول جوامع ومساجد اخرى لا تكاد تعد الا اننا ومن زاوية فنية محض، لا نستطيع ان نتجاهل هذا التحدي الحضاري المعماري. فعلى الرغم من الحروب الطاحنة بين البيزنطيين والسلاجقة ومن ثم العثمانيين، وعلى الرغم من الدمار الذي حصل لا نستطيع ان ننسى ان القصور البيزنطية تحولت هي نفسها الى قصور العثمانيين. «فتوب كابي» قصر جوستنيانس الامبراطور البيزنطي، تحول الى مقر السلاطين العثمانيين، من محمد الفاتح ومن خلفه، اي الى مركز السلطة الحاكمة، والتي حكمت من تشاد حتى اليمن، ومن الهند حتى اواسط اوروبا، طوال خمسة قرون.

الفترة العثمانية المفاجئة

سيكشف لنا التاريخ العثماني، امورا كثيرة غابت عن الثقافة العربية الحديثة، تعود الى ماضي الفن الاسلامي، امورا جد مثيرة، وجد مهمة، على الصعيد الفني البحت.

ثمة رأي مهيمن الان على الجميع، في الشرق وفي الغرب معا. يقول ان الفن الجيد، لا يتجلى الا بعيدا عن السلطة، والبعض يذهب ليقول: لا يوجد فن جيد الا اذا كان

ضد السلطة، اي سلطة... مع الفن الاسلامي سنقف امام النقيض، لا فن دون السلطة. بل لم يتجل الفن تجلياته المبدعة، الا وقت كانت السلطة، هي الداعية وهي الطامحة وهي الحاضنة. هذه الشهادة الحادة يكشفها لنا التاريخ العثماني، وبالاخص تاريخ السلاطين العثمانيين. الذين تعاقبوا على سلطة «توب كابي» القصر العثماني، حيث تحول هذا القصر ليس الى مركز لارسال الاوامر والفرامانات، بل الى مقر للفنانين المبدعين. قصر السلاطين هو نفسه قصر الفنانين الخطاطين والنساجين والصاغة وجميع اهل الحرف، ممن اعطيت له الموهبة في صناعة اي شيء جميل من الاعمال التي تجلى فيها الفن الاسلامي. وتاريخ السلاطين الفني تاريخ مملوء بالمفاجآت، فلم يقف الاهتمام بالفن عند حدود التذوق والرعاية، بل ان معظم السلاطين كانوا هم انفسهم خطاطين ومبدعين واعضاء عاملين في فرق صوفية!..

يقول بعض دفاتر حساب قصر «توب كابي» ان الفنانين الذين خصص لهم مقر دائم في القصر، كانوا يتقاضون حسابا خاصا من ميزانية القصر نفسها. وقد راوح عددهم خلال فترة واخرى بين ١٠٠ و ٢٠٠ و ٥٠٠ فنان. ويصل بعض الدفاتر ليقول ان هذا العدد كبر حتى وصل الى الفي فنان.

اوراق اخرى تحدثنا عن مراتب

ومقامات، كان الفنانون يصلون اليها بفضل الاضافات او التحسينات او الابداعات الجديدة. وعن ان الباب كان مفتوحا للجميع، ومشرعا للفنانين القادمين من مناطق بعيدة. وان الذي يجيء بفكرة، او بتقنية او اتقان جديد، له الشهادة وله التكريم وله الكلمة المسموعة.. ولا تزال الجوامع والمكتبات الكثيرة في استانبول، تحمل تواقيع الخطاطين. من «قره حصاري» الذي قام بتخطيط جامع السليمانية، الى «ياقوت المستعصمي» الاسم الثالث بعد ابن مقلة، وابن البواب في ترسيخ قواعد الخط واصوله. ثم تتراكم اسماء الخطاطين، عندما نتأمل

■ قفطان السلطان بايزيد. لاحظ الزخرفة واشكالها، والتي تلتقي مع الزخرفة التي يضمها الخزف غالبا. متحف توب كابي / استانبول ■



خطوط جامع «اولو» اي الجامع العظيم في «بورصة» ذلك الجامع، الذي يمكن بكل سهولة اعتباره متحف الخط العربي وتجليه الكبير والاخير.

السيراميك والسجاد والخط

نوع اخر هو فن السيراميك والخزف الذي انتقل سريعا من كونه عنصرا من عناصر تجميل وتزيين الجامع الى عنصر تجميل وتزيين القصور فالبيوت، فالى وظائف اخرى متعددة. والذي يشهد حاليا يقظة جديدة بعد نوم وغياب طويلين. ففن السيراميك شهد ازدهارا مثيرا للاهتمام ايام سلطة العثمانيين، واشتهرت على اسمه مدن ومناطق، «كأزنيك» و«كوتاهيا».

ثم يأتي السجاد. وتتلاحق الابداعات في هذا الفن من السلاجقة حتى عصرنا هذا، الذي يعود فيه السجاد الى يقظته ايضا. وتمتد ارض الاناضول في وسطها وشمالها وغربها الى عواصم تجود في ابداعها. من «قونيا» مدينة مولانا جلال الدين الرومي، الى «قيصرية» و«حركة» مدن السجاد المعقود بخيوط الصوف والحرير.

واذا كان الخط العربي اصيب بطعنة في الصميم عندما تحول الشعب التركي الحديث الى الحرف اللاتيني. فان تاريخ العثمانيين، يقدم لنا حتى منتصف القرن العشرين، اسماء مبدعة في تاريخ الخط. فتجليات الخط العربي في تركيا، من قونيا فبورصة فاستانبول، تشهد شهادة كبرى، على الاتقان والجمال والابداع. فاذا كان من السهل حفظ الحرف اللاتيني، ومن السهل الباسه للغة التركية الحديثة، فمن الصعب جدا محو اثار الخط العربي، وعلى كل المستويات. وعندما مات الخطاط حامد الامدي عام ١٩٨١ نعته الدوائر الرسمية، وشعر بخسارته الاف الاتراك، الذين لم يعد باستطاعتهم قراءة ما كان يخطه حامد من خطوط.

القصد هنا، هو الاشارة الى الغنى الابداعي المثير، الذي عرفه الفن الاسلامي في الفترة العثمانية، والذي لا يزال محفوظا عبر نماذج عديدة على ارض تركيا، في متاحفها وقصورها وجوامعها وكنائسها، التي تحولت الى متاحف. ويكفي هنا، ان نأخذ بالظاهرة الفريدة التي جمعت بين الدين والسلطة والفن! ظاهرة تحولت الى وقائع ابداعية، لنستنتج منها العبر العميقة. فلقد افل نجم السلاطين، افولا صاعقا. الا ان الفن لم يُطعن لانه ما ظلم وما تجبر، وما تبدل.. ها هو الان يبدو تحت الاضواء جميلا، حكيما، متواضعا. ولو ان بيننا وبينه حجبا من النسيان.. وازمنة من الظلام والانفصال والحروب.

بيان استانبول

«بيان استانبول»(٢) عن الفنون الاسلامية، الصادر عن الندوة الدولية، التي انعقدت في استانبول، في اثناء افتتاح معرض الفنون الاسلامية، بين ١٨ ـــ ٢٢ نيسان ـــ ابريل ١٩٨٣، والتي شارك فيها، مائة وعشرة من العلماء والبحاثة، اتوا من سبع وعشرين دولة، بيان مثير، يستحق الوقوف عنده، فهو بالاضافة الى كونه، يرافق واحدا من اهم المعارض عن الفن الاسلامي، فانه يلقي الاضواء على العناوين الكبرى، التي شكلت موضوعات الجدل والمناقشة الدائرة منذ اكثر من مئة عام، حول الفن الاسلامي، خصوصياته، صفاته، اهدافه ومعانيه.

ربما علينا اولا، ان نشير الى ندرة الدراسات النقدية والتاريخية والجمالية، حول الفن الاسلامي، سواء أكانت تلك الدراسات تراثية اسلامية، ام حديثة غربية فالنقد العربي التراثي، نادرا ما يتوقف عند الفن الاسلامي، والفصول المنثورة هنا وهناك حول الخط، انما تبقى ضمن الكتابة التعريفية، او ضمن حدود المهنة او الحرفة او التقنية. ولا بد من الاشارة، الى ان الجدل الدائر، حول الفن الاسلامي، والذي يشهد حاليا منعطفات جديدة، هو جدل صادر عن الدراسات والاراء والمواقف التي سجلها الغرب، عبر باحثيه المستشرقين في المئة سنة الماضية. واذا كان هذا الجدل لا يزال يثير الاراء المتناقضة او المتباعدة، فلان القيم الفنية، التي انطلقت منها هذه الدراسات، هي قيم حققها الفن الغربي الذي عرفته اوروبا، بعد نهضتها الشهيرة في القرن الخامس عشر. والتي تتميز بالضرورة عن القيم الفنية التي حققها الفن الاسلامي، بدءا من القرن الثامن، حتى القرن العشرين. واذا كنا نحن هنا في الشرق، نطرح ومنذ مئة عام، شعار استلهام فنون الماضي، والوقوف مع



هامش رقم (٢)

بيان استانبول عن الفن الاسلامي

ان مساهمة الجمهورية التركية في احتفالات العالم الاسلامي بمقدم القرن الهجري الخامس عشر، واقامتها هذه المجموعة الرائعة من معارض الفن الاسلامي، وتعاونها مع منظمة المؤتمر الاسلامي، واستضافتها مركز الابحاث للتاريخ والفنون والثقافة الاسلامية، وتوفير مقر دائم له، وما قدمته من عون على اقامة الندوة العلمية العالمية حول «المبادىء والاشكال والمضامين المشتركة للفنون الاسلامية فيما بين ٥ ـــ ٩ رجب ١٤٠٣ هـ الموافق ١٨ ـــ ٢٢ ابريل (نيسان) ١٩٨٣ م في مدينة استانبول. وما وفرته للبحاثة من حسن الضيافة والزيارات العلمية والفنية ستظل باقية الاثر، طيبة الذكرى، يعبر عنها المجتمعون بالشكر الجميل للجمهورية التركية رئيسا وحكومة وشعبا، والامل في استمرار العطاء الفني والعلمي، ليكون غد الاسلام اكثر ازدهارا، والروابط بين دوله وشعوبه وعلمائه اكثر متانة وتعبيرا عن الاسلام وما يدعو اليه من تعاون.

ولقد كانت الندوة مجالا خصبا لتبادل الاراء شرحا وتحليلا، وعرضا لروائع الفن الاسلامي وتطلعا الى مستقبل جديد للفنون الاسلامية يربط بين الاصول والممارسات، وقد انتهى المجتمعون الى الخطوط الرئيسة التالية:

اولا: يهتم البحاثة بمجالات الفنون الاسلامية الان بربط هذه الفنون بمصادرها الاصيلة من منابع الاسلام، مع العناية في الوقت نفسه ببيان اثار الفنون المحلية والعالمية فيه. وعلى الرغم من تعدد وجهات النظر في تفسير الفن الاسلامي الا ان استمرار الحوار سيؤدي الى مزيد من الفهم والتفاهم.

ثانيا: ومما يعين على ذلك ان يمتد التعاون ليشمل المختصين في التشريع الاسلامي وفي الفنون في لقاءات مشتركة، تدل عليها مستويات البحث الرئيسة:

أ ـــ اصول التشريع من كتاب الله والسنّة النبوية.

ب ـــ اراء رجال التشريع وشروحهم.

لغة العصر الفنية، فان كل بحث او تفسير او رأي جديد في الفن الاسلامي، سيكتسب اهمية واثارة كبيرتين، فالموضوع لا يتوقف عند حدود معرفة الماضي او تقويمه، بل يتعداه الى الحاضر والى رسم ملامح المستقبل.

من هنا ندرك، ان المسائل المطروحة حول الفن الاسلامي، مسائل حية، بمعنى انها تخص الحاضر ايضا، ولا بد من ان تتجاوز حدود البحث العلمي او التاريخي الجافين، فالامر لا يتعلق بالجماليات،

■ لوح برونزي. مخطط ومرسوم بأسلوب الطرق، مزخرف، ويضم في وسطه حجرا كريما. ارتفاع ٨,٨ سم، عرض ١٤ سم، القرن ١٢ م. مجموعة خاصة ■



او الخصائص الفنية فقط، بل هو يطول بالضرورة الطموحات الحضارية، التي تسعى لتحقيقها الشعوب والمجتمعات، التي تجلى بينها الفن الاسلامي، عبر اكثر من الف عام.

حول مصادر الفن الاسلامي

ابرز المسائل التي يتناولها «بيان استانبول»، مسائل سبق ان شكلت العناوين الكبرى للابحاث، التي قام بها المستشرقون حول الفن الاسلامي، والتي اثارت حولها جدلا واسعا في السنوات المئة الماضية. فلقد تمحورت هذه المسائل حول مصادر الفن الاسلامي، هل هي في الدين الاسلامي؟ ام هي مصادر بيزنطية، فارسية، هندية، صينية؟ كما تمحورت حول الدين وتحريمه للرسم، او للصورة. وحول موقف رجال الفقه والتشريع من الفن عامة.

الا ان «بيان استانبول» لا يحسم هذه المسائل، فهو يشير الى اهميتها، ويطالب بمزيد من البحث والدراسة. يقول بيان استانبول في مسألة المصادر:

«يهتم البحاثة بمجالات الفنون الاسلامية الان، بربط هذه الفنون بمصادرها الاصيلة من منابع الاسلام، مع العناية في الوقت نفسه ببيان اثار الفنون المحلية والعالمية فيه،

جـ ــ الممارسات الفنية.

واذا كانت الاصول هي المصدر فان آراء المختصين تتعدد، والممارسات الفنية تتنوع وهي ليست مصدر تشريع ولا حجة عليه.

ان هذا الاجمال يحتاج الى تفصيل، في اسلوب من الحوار والتعاون العلمي، يفتح الطريق امام الممارسات الفنية الجديدة وامام بعض القضايا التي لا تزال تثير كثيرا من الجدل، منها التصوير المسطح والمجسم. وليس المقصود هنا اصدار احكام نهائية في هذه الامور، وانما مزيد من القاء الاضواء يقوم بها مختصون متعاونون متفاهمون.

ثالثا: هناك اتجاهات فنية معاصرة في اقطار العالم الاسلامي جاءت كتجارب في الربط بين الاصول والممارسات الاسلامية السابقة من ناحية، وبين المدارس الفنية المعاصرة في العالم من ناحية اخرى، وقد عرض اصحابها نماذج منها في الندوة ليستمعوا الى اراء زملائهم وتقويمها، ولقد تناولت الندوة هذه الاتجاهات بقدر ما يسع الوقت، ولكنها في حاجة الى مزيد من الحوار الذي يمكن ان يتم في ندوات مقبلة او فيما يصدره المركز من مطبوعات فنية.

رابعا: ومن الاتجاهات الفنية المعاصرة في العالم الاسلامي العناية بجماليات الحياة اليومية عند الشعوب الاسلامية. فالفن الاسلامي ليس مجرد قصور كبيرة ولا مساجد ضخمة، فهذه المنشآت جزء من تاريخ الفن الاسلامي. ولكن كان التساؤل عن نصيب العامل والزارع والشاب من جماليات الفن الاسلامي وظهرت الرغبة في ان يتجه الابداع الى ذلك، في جمع بين الابتكار والجمال والفائدة العملية، مع ربط هذا الفن بمنابعه الاسلامية الأصيلة.

خامسا: ان الفن اذا كانت له قيمه الجمالية، فهو ايضا من وسائل التربية وتكوين الشخصية والمحافظة على الاستمرار التاريخي للشعوب والحضارات. وعلينا ان نعمق مفاهيمه في برامجنا التعليمية ووسائل اعلامنا. وان التراث الاسلامي الفني يعاني تدميرا خارجيا اقرب، نماذجه العدوان الاسرائيلي المتكرر على المسجد الاقصى والقدس الشريف، مما يستوجب

تضافر الجهود في المحافظة على ما بقي منه واستعادة ما دمره الحريق او الهدم او الاغتصاب.

سادسا: كذلك تعاني الاثار الاسلامية المد الحضاري الداخلي وبخاصة في المدن والعواصم الاسلامية، حيث يزداد السكان، وينحسر الماضي امام الحاضر، والتاريخ امام الواقع، ولا بد من معادلة واضحة تتضح بها العلاقة بين الحفاظ على التراث وحق الاجيال الجديدة في المكان والحياة. والنماذج على هذه المعادلات كثيرة في عواصم سبقتنا الى مقابلة هذه المشكلات والتغلب عليها.

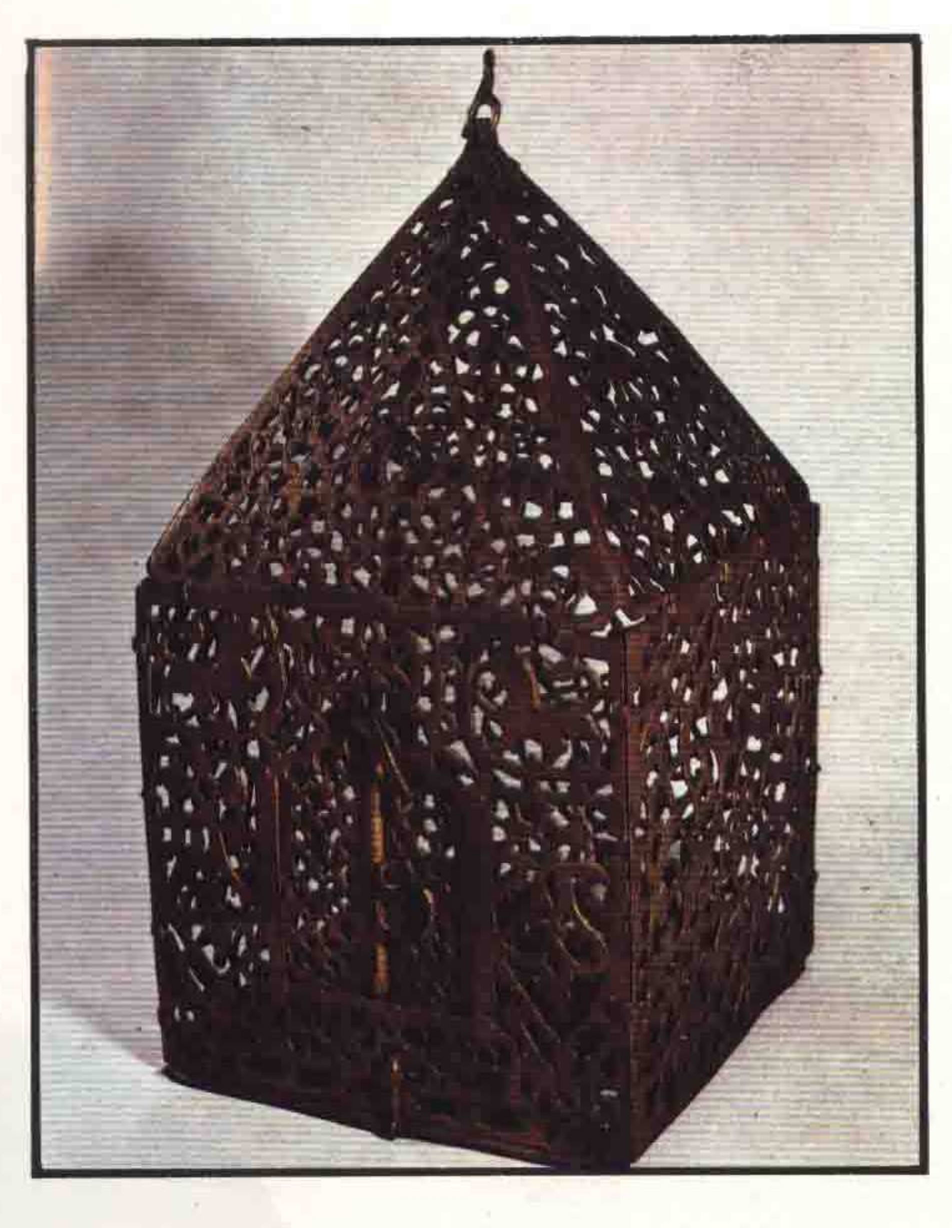
سابعا: وهناك فنون اسلامية لا تحتاج الى مكان واسع، ضغط عليها مد الحياة فحصرها في زوايا ضيقة، ومن ابرزها فن الخط، الذي كتب به خطاطون العظام كلام الله تعالى وهو الرابطة الكبرى بين المسلمين جميعا، واليه ينبغي ان يتجه مزيد من العناية.

ثامنا: وكما كان لعهود الازدهار الاسلامي ابداعها الفني التي تمثلت فيه وحدة الحضارة الاسلامية مع تنوع اقطارها وتعدد افاقها فان المجتمعين في الندوة ليأملون ان يكون هذا اللقاء مطلع فجر جديد تتجه اليه الاجيال الجديدة نحو ابداع مرحلة جديدة من الحضارة الاسلامية لا تكون تكرارا نمطيا لما سبق، ولا انقطاعا عنه، ولا انعزالا عن التيارات العالمية، وانما تكون مرحلة وثيقة الصلة بمنابعها، مصافحة بيديها الحضارات الانسانية، مستجيبة لحاجات المجتمعات الاسلامية وظيفيا وجماليا وعضويا، ثابتة الخطى على طريق المستقبل.

ان هذا اللقاء خطوة نرجو ان تتبعها خطوات ونسأل الله العون.

و«قل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون وستردون الى عالم الغيب والشهادة فينبئكم بما كنتم تعملون».

صدق الله العظيم.



ورغم تعدد وجهات النظر في تفسير الفن الاسلامي، الا ان استمرار الحوار سيؤدي الى مزيد من الفهم والتفاهم».

على الرغم من اهمية هذا السؤال، وضرورته، الا انه يبقى سؤالا هامشيا، او سؤالا ثانويا بالنسبة للاسئلة التي يطرحها الفن الاسلامي نفسه كظاهرة فريدة بين الفنون الأخرى التي عرفها تاريخ الفن، فالاسئلة التي تتعلق بخصائص الفن الاسلامي واهدافه ووظائفه، اكثر اثارة على المستوى الجمالي المحض، وعلى المستوى التاريخي. وهذه الاسئلة بالذات، هي الاسئلة الغامضة، او هي التي تقودنا عندما يستطيع البحث الاجابة عنها، الى فهم اوسع للاسئلة الثانوية، مثل البحث عن المصادر او عن التأثرات. بالطبع لم يتجل الفن الاسلامي، من الفراغ، ولم

ينغلق في توسعه وانتشاره على الفنون السابقة له، وتلك ظاهرة تكررت في تاريخ الشعوب والحضارات، وبالتالي، فان البحث في المصادر والاصول، لا يشكل مسألة فريدة، ولا يستحق كل هذا الجهد او هذا الجدل. وسوف يحسم هذا الامر، الفن الاسلامي نفسه، فحين نتوقف امام خصائصه ومبادئه الجوهرية. نكتشف ان الفريد في هذا الفن، هو تماسك رؤيته ووحدتها، ومن ثم انتشاره وهيمنته بين شعوب وقارات متعددة القوميات، دون ان يفقد هذه الوحدة وهذا التماسك، من حيث الرؤية ومن حيث التجلي. انطلاقا من هنا، لا يعود السؤال محصورا في البحث عن المصادر والتأثرات، بل يصبح في البحث عن عملية تحول هذه المصادر، وهذه التأثرات الى خصائص وصفات ومبادىء.

■ مصباح برونزي مذهب (الى اليمين)، ومزخرف بزخرفة هندسية وحيوانية مفرغة. الفترة السلجوقية، قونيا. ارتفاع ٤٢,٥ سم. الربع الثاني من النصف الاول من القرن ١٣ م. متحف قونيا ■ اناء برونزي نادر (تحت). مخطط بالخط الكوفي القديم، والمتميز بأشكال الوجوه البشرية، ورؤوس الحيوانات على رؤوس الاحرف، وبزخرفته الموحدة بين الكلمات وخارجها. الفترة السلجوقية، ارتفاع ٦٥ سم، توب كابي / استانبول





■ إبريقان. زنك / توتياء. ملونان، مذهبان، مزخرفان، ومرصعان بالأحجار الكريمة. الابريق الكبير، ارتفاع ٣٤ سم، عرض ٢٣,٥ سم - ١٥٣٠/ ١٥٤٠ م. الابريق الصغير، ارتفاع ١٥ سم، عرض ٨ سم. قطر صحنه ٢١,٧ سم. الربع الاخير من القرن ١٦ م. متحف توب كابي / استانبول ■

سوف يقودنا السؤال عن مصادر الفن الاسلامي، الى المسألة الجوهرية، والتي من الاصح ان تكون هي مركز الاهتمام، اي المبادىء الفلسفية والجمالية التي ينحدر منها هذا الفن. ذلك اننا نكتشف ان الذي حول بسرعة مدهشة التأثرات البيزنطية والفارسية والشرقية، الى خصائص

وصفات، هي المبادىء الفلسفية والجمالية نفسها والتي تنحدر بدورها من الدين الاسلامي، او من الفهم الاسلامي للانسان وللعالم. فامام الفن الاسلامي، لا نستطيع ان نبتعد عن مبدأ التوحيد المبدأ الجوهري الذي صحح بدوره افكار التوحيد السابقة للاسلام والذي شكل النظام العام ليس للدين فحسب بل للحياة بشتى مظاهرها. من هذا المنطلق يكون الفن الاسلامي مصححا للفن البيزنطي على غرار ما صححه الدين نفسه على صعيد المعتقد الايماني. اذ علينا الا ننسى هنا ما هو مشترك بين الاثنين على صعيد المبادىء الكبرى.(٣).

حول مسألة التحريم

المسألة الاكثر اثارة للجدل، والتي شغلت اهتمام جميع المستشرقين، والنقاد الغربيين، هي مسألة تحريم الدين الاسلامي للتصوير، او للرسم. والتي يتطرق اليها «بيان استانبول» بكثير من الحذر والدقة. يقول البيان:

«ومما يعين على ذلك، ان يمتد التعاون ليشمل المختصين في التشريع الاسلامي وفي الفنون في لقاءات مشتركة، تدل عليها مستويات البحث الرئيسة:

أ — اصول التشريع من كتاب الله والسنة النبوية.

ب — اراء رجال التشريع وشروحهم.

ج — الممارسات الفنية.

واذا كانت الاصول هي المصدر، فان اراء المختصين تتعــدد، والممارسات الفنية تتنوع وهي ليست مصدر تشريع ولا حجة عليه.

ان هذا الاجمال يحتاج الى تفصيل، في اسلوب من الحوار والتعاون العلمي، يفتح الطريق امام الممارسات الفنية الجديدة وامام بعض القضايا، التي لا تزال تثير كثيرا من الجدل، منها التصوير المسطح والمجسم. وليس المقصود هنا اصدار احكام نهائية في هذه الامور، وانما مزيد من القاء الاضواء، يقوم بها مختصون متعاونون متفاهمون».

مرة جديدة نقف امام سؤال استشراقي. فعلى الرغم من عدم وضوح مسألة التحريم، في النصوص وفي التاريخ، اذ لا يحدثنا التاريخ ان ثمة صراعا مهما نشأ بين اهل الفن واهل الفقه مثلا. كما لا يحدثنا عن انقسام حاد في الرأي حول هذا الموضوع، على الرغم من ذلك، فان مسألة تحريم الدين للتصوير، مسألة اثارت اهتمام الكثيرين، وشكلت حقيقة انطلق منها الكثيرون ايضا في تفسير وتحليل الفن الاسلامي. فلقد وجد البعض ان مسألة التحريم هي التي حصرت الفنون الاسلامية ضمن دائرة الزخرفة فحسب، وبالتالي هي التي حالت دون التجسيم، والبعض الاخر يرى ان مسألة التحريم هي

هامش رقم (٣)

يشكك روجيه غارودي، (وعود الاسلام — الفصل الخامس) في علمية وموضوعية البحاثة الغربيين، عندما يركزون على تأثر الفن الاسلامي بالفنون السابقة له، ويرى ان القصد من وراء ذلك انكار الجدة الخاصة بالاسلام. يقول: «لقد كانت محاولات تفسير كل ما، انطلاقا من عناصره، مدعاة للسخرية دائما. واكثر من ذلك ايضا محاولات تفسير الكل انطلاقا من احد عناصره. ومع ذلك كم من الجهود بذلها «المتخصصون» لارجاع الفن الاسلامي الى احد الى «المؤثرات التي تأثر بها».

الم نر في هذا الميدان من الفن الاسلامي، كما في ميدان العلوم او الفلسفة، الاستبسال في انكار الجدة الخاصة بالاسلام. ففي واحد من احدث وافخر المؤلفات عن الفن الاسلامي، اناقة، والذي يقدم مع ذلك تحليلات بالغة القيمة في جزئياته، يؤكد المؤلفون ان العنصر المحرك في الفن الاسلامي ليس المسجد وهندسة بنائه ولكن فن الرقش والزخرفة فيه، مضيفين ان تمنمات زخارفه الدقيقة صادرة عن التأثر بعلم الجمال الافلاطوني البيزنطي، المتأثرة هي بدورها بفن العمارة اليوناني، وهكذا لم يبق للفن الاسيوي والاسلامي سوى زيادات كمية على الفن الهيللنستي. وهو امر في مسعاه يتم بغاية الدقة والعلمية تماما كتلك الصورة الهزيلة التي وجدتها ،عام ١٩٤٥ موزعة في جميع مكاتب الجزائر، باسم وجيز في السياسة الاسلامية وهو نوع من كتب العقيدة للمعمر الممتاز، حيث يمكن ان نقرأ هذه الـ «تعريف» للعلوم العربية: «ان العلوم العربية، الميتة نهائيا والبالية، هي منحولة ومقمشة من مؤلفين اغريق، نقلها يهود في العصور الوسطى» ان القاسم المشترك في مثل هذه العمليات التخفيفية هو انكار كل نوعية وكل مستقبل على الثقافة الاسلامية... وفي استطاعتنا المضي في هذا السرد الهزيل طويلا. الا انه في جميع الحالات، حتى في الحالة التي نعجب فيها بهذا الفن،

يكون الاساس الا نعترف بالنوعية العربية ــ الاسلامية وبخاصة ان نمحو، ما امكن، الاسهام الخاص بالاسلام كفن وكعقيدة في الحضارة العالمية»

التي فجرت عبقرية هذا الفن، وقادته الى التجريد الهندسي المذهل.

ثمة مغالاة، في رفع بعض الاشارات النادرة في النصوص الدينية، او في النصوص الفقهية، حول التصوير والمصورين، الى مسألة، ومن ثم الى قضية جوهرية والى منطلق للبحث الفني. فلن يقودنا، سواء تأكد التحريم او لم يتأكد، الى فهم اعمق واشمل لمسألة التجريد او الزخرفة، او التسطيح. ذلك ان المنهج الاسلم والاصح في قراءة هذه الخصائص الجوهرية للفن الاسلامي، هو الوقوف امامها كتجل لمفاهيم وفلسفات كبرى في معنى الفن وغاياته، وفي معنى الانسان والعالم حوله، وعلى العكس تماما، فبدل ان نبحث في تحريم الدين للتصوير، علينا ان نبحث في النقاط التي يلتقي فيها الفن مع الدين، لا في النقاط التي يختلف فيها معه فالعلاقة بين الفن الاسلامي، والدين الاسلامي هو الموضوع الابرز. فعندما نتعمق في معنى التسطيح الفني الذي التزم به الفن الاسلامي، كمبدأ عام وجوهري، او عندما نتعمق في الدلائل التي يوحي بها التجريد الهندسي، او الخط العربي، سنلتقي بالضرورة بالمفاهيم الاسلامية الكبرى حول الانسان والعالم. ومن ثم، سيتضح امامنا ان العلاقة بين الفن والدين، لم تكن علاقة بين تشريع وتطبيق. بل بين رؤيا وتجل، والفارق شاسع وكبير. فالفن الاسلامي من هذه الزاوية، لا يشرح الدين، ولا هو وسيلة في تفسيره. بل هو ينطلق من مبادئه ليحققها، وبالتالي فهو شاهد لا وسيلة او واسطة.

ربما بات علينا ان نغير الاسئلة. فليس التسطيح وعدم التجسيم،



■ مرآة من الخلف. مذهبة، مزخرفة، ومرصعة بالأحجار الكريمة. ارتفاع ٣٢،٥ سم، عرض ١٣،٥ سم. توب كابي | استانبول ■

وبكلام اخر، ليس اهمال الفن الاسلامي لقانون المحاكاة ولقانون التماثل مع الطبيعة انسانا وحيوانا وطيرا امرا ناتجا عن التحريم، بل هو مبدأ من المبادىء الفنية والجمالية الاساسية التي التزم بها هذا الفن، كما التزمت بها فنون شرقية اخرى، سبقت الفن الاسلامي. اي انه علينا، الا نرى الى هذا الامر، كونه اسلوبا من الاساليب الفنية، بل كونه مبدأ. اي ان الفن هنا يتم عن قناعة وعن ايمان، لا عن خوف ومحاباة والتزام قسري. لقد حرم الدين امورا كثيرة. ولقد قدم لنا التاريخ الاسلامي شواهد كثيرة على خروج الكثيرين. الا ان التاريخ نفسه لا يقدم لنا شواهد على مخالفات ولا حتى على صراعات كبرى بين الفن والدين، او بين الفن والقناعات التي هيمنت وسادت. ترى الا يكفي ذلك، على اهمال مسألة التحريم، وعدم التوقف امامها كونها مسألة صراع وخلاف! (راجع في خصوص هاتين المسألتين: فصل «الدين لم يحرم... وفصل مصادر الفن الاسلامي).

حول مسألة استلهام التراث ومواكبة العصر

تتعلق النقاط الاخرى، التي يتناولها «بيان استانبول» بالطموحات الحضارية الراهنة، وبالحياة المعاصرة. وهو بذلك يفتح باب الجدل والمناقشة على مصراعيه. وعلى الرغم من ان البيان يلقي الاضواء على ابرز المشكلات كشعار استلهام التراث ومواكبة العصر، ومسألة التربية الفنية، ومسألة الانفتاح على فنون الغرب الحديثة. الا انه في اشارته الى الحلول والمواقف المبدئية، يعود ليقع في الموقف نفسه الذي لا يزال يتردد منذ عصر النهضة، اي منذ اكثر من مئة عام، وليقع في الصيغة التوفيقية نفسها، والتي تتوقف عند الجمع بين الماضي الحضاري، وبين الحضارة الغربية الحديثة.

يقول البيان في هذا الصدد كخلاصة اخيرة:

«وكما كان لعهود الازدهار الاسلامي ابداعها الفني التي تمثلت فيه وحدة الحضارة الاسلامية، مع تنوع اقطارها وتعدد افاقها، فان المجتمعين في الندوة ليأملون ان يكون هذا اللقاء مطلع فجر جديد، تتجه اليه الاجيال الجديدة نحو ابداع مرحلة جديدة من الحضارة الاسلامية، لا تكون تكرارا نمطيا لما سبق ولا انقطاعا عنه، ولا انعزالا عن التيارات العالمية، وانما تكون مرحلة وثيقة الصلة بمنابعها، مصافحة بيديها الحضارات الانسانية، مستجيبة لحاجات المجتمعات الاسلامية وظيفيا وجماليا وعضويا، ثابتة الخطى على طريق المستقبل».

على الرغم من منطقية هذا الموقف، وعلى الرغم من تردده طوال سنوات نهوض واستقلال شعوب ومجتمعات هذه المنطقة، الا ان الممارسات الفنية التي التزمت به، لم تقدم حتى الان، نتاجا مقنعا على الصعيد الابداعي. بل على العكس، فان اي مراجعة دقيقة للمسار الفني الابداعي وبخاصة على صعيد الفنون التشكيلية، يكشف لنا ان مسألة احياء التراث او استلهامه او التمسك به، ظلت مجرد شعار على الورق وبين الشفاه. ومنذ ان انطلقت هذه الاقوال كحلول لتقدم حضاري، والمسافة الفاصلة بين الحاضر وفنون الماضي، تزداد اتساعا وعمقا، على صعيد التواصل، وعلى صعيد التذوق. فبكل سهولة نستطيع ان نشير الى القرن التاسع عشر، كالقرن الاخير الذي شهد فيه الفن الاسلامي اخر تجلياته الباقية، كما نستطيع ان نشير الى انه القرن، الذي تم فيه الانتقال كليا الى الفن الغربي كمظهر وحيد للفن. من ناحية ثانية، لم يقدنا الانفتاح على الفنون الغربية الا الى التبعية القلقة. فلا الفنانون الذين قصدوا عواصم الغرب منذ منتصف القرن التاسع عشر، حتى ايامنا هذه، استطاعوا ان يقفوا على العتبات نفسها، التي كان يقف فيها الفن الغربي. ولا استطاعوا كذلك ان يقيموا حوارا واسعا مع جمهورهم الكبير. فالفن العربي الحديث، او فنون الشعوب



■ مطرة، كريستال صخري. مرصعة بالأحجار الكريمة. ارتفاع ٣٢,٢ سم، عرض ١٥,٥ سم. الربع الاخير من القرن ١٦ م. توب كابي / استانبول ■

والمجتمعات المشابهة، لا يزال هذا الفن مشكلة، وفنا صداميا. ولا تزال شرقيته مثار تساؤل، كما لا تزال غربيته موضع شك وقلق.

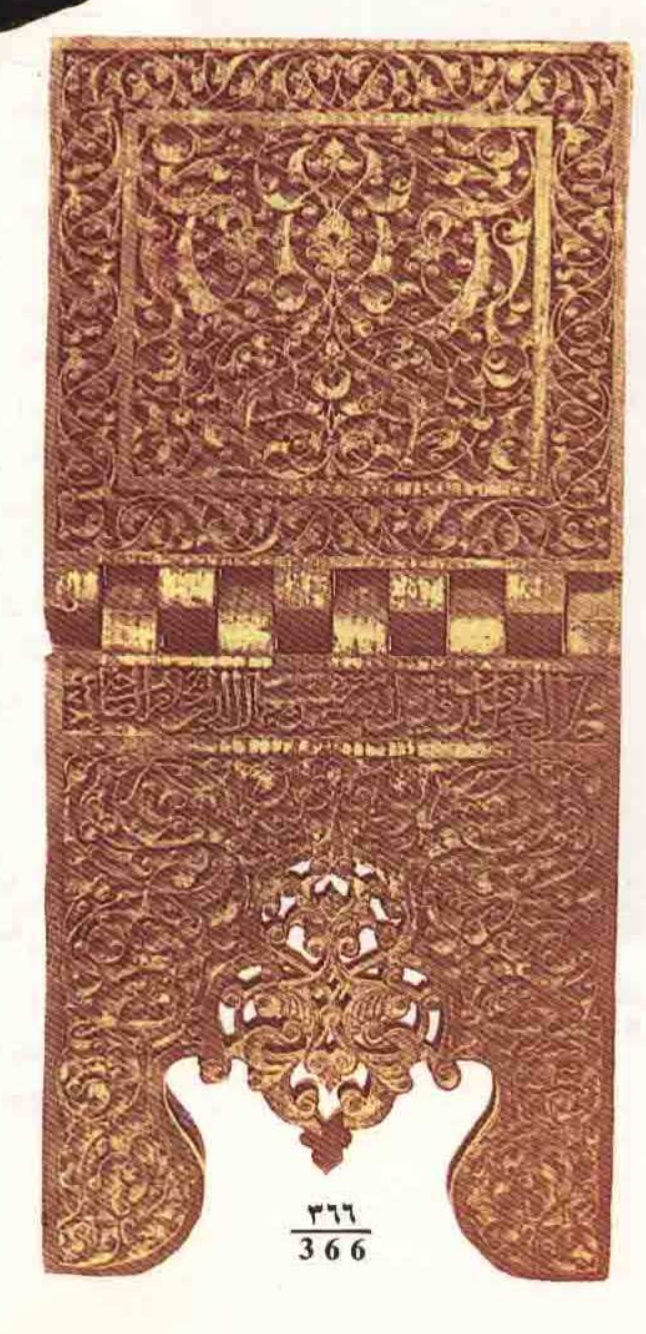
ان فهم هذه الظاهرة المشكلة، لا يعود بالطبع، لا الى المقولة بحد ذاتها، ولا الى التطبيقات. بل انها تنحصر في المواقف الجمالية العميقة لكل من الفن الاسلامي، والفن الغربي. فنحن ازاء فنين يختلفان في الاهداف والغايات والوظائف، ولا بد من ان يختلفا في الاساليب والموضوعات والاشكال. من هنا، فقد بات علينا ان نواجه هذه المسألة من منطلقات مختلفة كل الاختلاف، مما هي عليه الان. وذلك بتوضيح المبادىء والخصوصيات الجوهرية للفن الاسلامي، ومن ثم للفن الغربي في شقيه الكلاسيكي منه والحديث. فالمشكلة او المسألة هي في هذه المبادىء الجوهرية، اي في البحث عن غاية الفن ووظائفه، لا في اساليبه واشكاله ومضامينه. مع ذلك، لنتوقف قليلا ونقرأ ماذا تم في الواقع، وكيف حقق الفنانون شعار الانفتاح على الحضارة الغربية واستلهام التراث الفني!

النداء سياسي والخطوات فنية

منذ البداية، سواء أكانت هذه البداية، منتصف هذا القرن، ام

■ مطرة، كريستال صخري، مرصعة بالأحجار الكريمة. ارتفاع ٢١ سم، عرض ١٤ سم. الربع الاخر من القرن ١٦. توب كابي / استانبول ■

اواخر القرن الماضي، لم يكن التراث الفني الذي عرفته المجتمعات العربية في ماضيها المزدهر، موضوعا من موضوعات العمل الفني الحديث، بقدر ما كان موضوعا ثقافيا عاما. بكلام اخر، لم تطرح اللوحة الحديثة مسألة التراث كمسألة تشكيلية، بل الذي طرح التراث كمسألة ثقافية، وكمسألة حضارية، هو الفكر العربي السياسي والاجتماعي. فالمشكلة، كانت تدور حول الانفتاح



■ منضدة للمصحف الشريف. خشب مخطط ومزخرف بأسلوب الحفر. لاحظ تعدد، تنوع، وغنى التصميم الزخرفي، خاصة بين وجهي الدفة العليا (الوجه الداخلي في الصورة فوق، والخارجي في الصورة تحت) حيث يتحول المربع (في الخارج) الى دائرة داخل المربع (في الداخل). ارتفاع ٩٤,٥ سم، عرض ٤٢,٥ سم. قونيا، مؤرخة عام ٦٧٨ هـ - ١٢٧٩ م. متحف السليمانية / استانبول ■

الحضاري، وحول التحرر من عصور الظلام، ومن صيغ الاستعمار المتعددة. اذ ان الالتجاء الى الماضي، كان، ومنذ البدء، جوابا عن الاسئلة القلقة، التي طرحها الانفتاح على الحضارة الغربية، وعلى الغرب المتقدم من جهة، المستعمر من جهة ثانية. كان لا بد من علامة، لكي لا يتحول الانفتاح الى تبعية. ولم تكن هذه العلامة، الا هذا الماضي.



على الصعيد التشكيلي، نستطيع القول الان، وبعد ربع قرن، من رفع شعار استلهام التراث، ومواكبة العصر، ان اللوحة التي تستلهم الخط العربي، على سبيل المثال، لوحة عربية الانتماء. اي انه من السهل معرفة انتماء هذه اللوحة، ومعرفة انتماء الفنان الذي رسمها. وبالطبع تشكل هذه اللوحة، انتصارا كبيرا على صعيد المبدأ، او على صعيد الطروحات الفكرية، التي عرفتها الثقافة العربية مع عصر الاستقلال الحديث. فالهم الثقافي، سعى منذ البدء لتحقيق خصوصية ابداعية، تميز هذا الفن عن الفنون الاخرى، وخصوصا الفن الغربي الحديث.

لكننا ما ان نتلمس هذا الانتصار عن قرب، حتى يتحول سريعا الى ازمة. ذلك ان هذه الخصوصية التي تميز اللوحة العربية الحديثة، خصوصية قلقة. انها خصوصية الاسماء لا خصوصية الافعال، او خصوصية الجوهر. ان الحروف العربية، او الكلمات العربية، التي تحولت الى عناصر تشكيلية، هي التي ميزت اللوحة العربية الحديثة عن اللوحة الغربية، لكن اللوحة من حيث دورها ورسالتها وحضورها، لا تزال تندرج ضمن التوجهات الفنية التي عرفها الفن الحديث.

واذا انتقلنا لنقارن هذه اللوحة ككل، مع العمل الابداعي الذي عرفه التراث الفني، فان الخصوصية التي تحملها هذه اللوحة ستسقط، لنقف امام عمل يتناقض مع دور ورسالة وحضور العمل الفني الماضي، او التراثي.

المشكلة اذن، ليست كامنة هذه المرة، في خطر الوقوع في التبعية

للغرب، او في الاستقلال والتمايز عنه. بل ان المشكلة تكمن الان، في مدى سلامة الاستلهام، او في مدى سلامة الغرب او الانتماء الى التراث الفني نفسه.

لقد اشار اكثر من فنان، كلما كان يشتد الجدل حول اساليب استلهام الماضي، ان المهم هنا، هو استلهام روح هذا التراث، لا مظاهره الجمالية. وبكلام اخر، نستطيع ان نستخلص، ان المهم في عملية الاستلهام، هو الوقوف، عند القيم الجمالية الكبرى، التي وقفت وراء تجلي فنون التراث!

انطلاقا من هذا الموقف، ستبدو العودة الى التراث الفني واستلهامه، في صوغ لوحة حديثة، ليس حلا، بل مشكلة جديدة، اشد تعقيدا من مشكلة الانتماء الى قيم الفن الحديث، الى لوحة غربية الانتماء. ذلك اننا نتلمس يوما بعد يوم، مع توسع معرفتنا الجديدة بالتراث الفني، ان القيم الجمالية الكبرى، التي وقفت وراء تجلي فن التراث، لا تزال غير مستلهمة. فاللوحة العربية الحديثة، لوحة لا تزال بعيدة عن روح التراث.

فالقيم الجمالية التراثية الكبرى، التي تتلمسها معرفتنا الجديدة، هي قيم تتناقض في نواح عديدة، مع القيم الجمالية الحديثة والتي لا تزال القيم الوحيدة المهيمنة على الفن الحديث، سواء أكان هذا الفن يصاغ في الشرق، ام في الغرب.

التناقض بين فن التراث وفن الغرب الحديث

يمكننا، وعلى سبيل المثال، الاشارة الى اكثر من خصوصية، تميز جمالية فن التراث، عن جمالية الفن الحديث. مثل الوظائفية، التي لم تنفصل يوما عن الفن الاسلامي، ومثل التجريدية، كفلسفة فنية منحدرة من الفهم الديني الشامل للعالم وللانسان، ومثل الغاء مبدأ المحاكاة، كمبدأ فني جوهري، ومثل، الغاء الذاتية والفردية، كمصادر من مصادر الفن الكبرى، ومثل الوحدة في الاساليب.

جميع هذه الخصوصيات، والتي تبدو امامنا الان، كمبادىء جوهرية، لم تناقش، فيما الفنان العربي الحديث، يستلهم الخط او الرسم، او الزخرفة، التي عرفها الفن الاسلامي منذ اكثر من الف عام. فالوظائفية التي يحققها الخط العربي، او السجادة، او قطع النحاس والخزف والخشب، وظائفية تفتقدها اللوحة الحديثة التي تدعي الانتماء، او تدعي استلهام الخط والرسم والزخرفة التراثية. فوظيفة اللوحة العربية الحديثة لا تزال تقع ضمن وظيفة اللوحة الغربية الحديثة. اي الوظيفة المعنوية الثقافية. فاذا كان العمل الفني التراثي، عملا لا يمكن فصله عن مجمل الحياة اليومية، فهو جزء لا يتجزأ من البيت والمسجد او

الشارع او الكتاب، فان اللوحة الحديثة لوحة مستقلة بذاتها، مستقلة عن البيت والشارع والمؤسسة. وهي لا تشترك مع ما يؤديه البيت والشارع والمؤسسة من وظائف وادوار.

واذا كان الفن التراثي، فنا تغيب عنه ذاتية الفنان الفرد ومشاعره ومشاكله كفرد يعاني، او كفرد يصارع. فان اللوحة العربية الحديثة، والتي تستلهم هذا التراث بالذات، لوحة تجتهد لنقل ذاتية الفنان الفرد، ومشاعره ومشاكله، كفرد يعاني ويصارع، انها ايضا ليست الا لوحة ذاتية فردية، تقيم ذات الفنان، كمصدر اول من مصادر الوحي.

واذا انتقلنا الى وحدة الاساليب، التي ميزت فنون التراث، حيث يصعب كثيرا الاشارة الى تمايز الاساليب التي عرفها الفن العربي الاسلامي، طوال قرون، وعبر قارات ومجتمعات متنوعة. فان هذه الوحدة، الخصوصية الفريدة، ستتحول في اللوحة الحديثة الى النقيض. فالتقويم الحديث يرى في تنوع الاساليب ضرورة ابداعية. ويرى في وحدة الاسلوب تكرارا وسلبية ابداعية، تصل في نهايتها الى اللافن، واللاابداع. فالفنان الذي يكرر اسلوبه، في معالجة اللوحة، فنان محدود الابداع بالنسبة الى القيم النقدية الحديثة، واذا كان الاسلوب الواحد، يجمع اكثر من فنان، فان النقد الحديث يرى في الامر تقليدا او



■ مصراع شباك، خشب مخطط ومزخرف باسلوب الحفر. مع رسوم لحيوانات على زوايا دائرة الوسط. ارتفاع ١٧٣ سم، عرض ٩٢ سم. القرن ١٥ م. المتحف الاسلامي في تركيا.



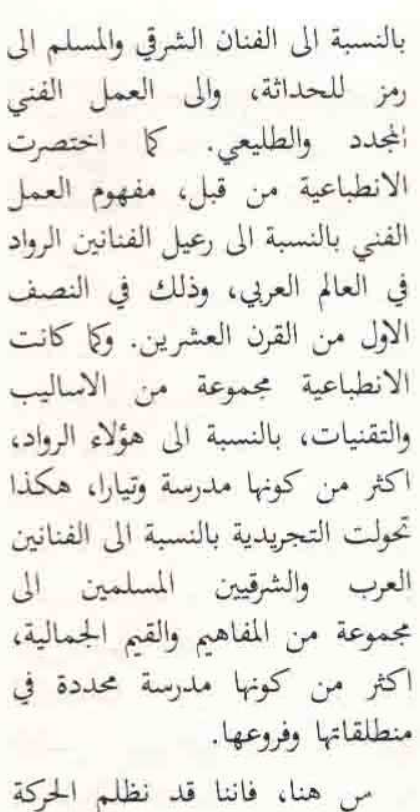
تأثرا، او ظاهرة غريبة، بحاجة الى دراسة.

وسوف يزداد الجدل حدة، عندما نتناول، مسألة التجريد، كما نظر اليه الفن الحديث، وكما تحقق في الفن التراثي. فاذا كان التجريد الحديث مدرسة، او تيارا، او واحدا من التوجهات المعاصرة. فانه في التراث، يبدو كمبدأ جوهري من المبادىء الكبرى، كذلك هو الامر، اذا اعدنا مناقشة مسألة المحاكاة كمبدأ فني، تحاشاه فن التراث، ذلك، اننا ازاء هذا المبدأ لا بد لنا من الوصول الى موقف فلسفي جمالي شامل، يجمع اليه الانسان ومعنى وجوده.

التجريد كرمز للحداثة

■ باب. خشب مخطط، ومزخرف باسلوب الحفر. القرن ١٥ م. المتحف الاسلامي / تركيا. ■

لم تكن التجريدية مدرسة فنية، او واحدة من المدارس، التي عرفها الفن الحديث في عواصم الغرب، بالنسبة الى الفنان العربي او الشرقي المسلم، بل هي، ومنذ البداية شكلت له افقا اوسع، من مدرسة فنية، تتميز وتختلف عن المدارس الاخرى كالسريالية والتكعيبية والانطباعية، وما الى ذلك من مدارس، كثيرا ما تحدث عنها النقد الفني الغربي، في مواكبته ليوميات ثورة الفن الحديث.. لقد اختصرت التجريدية، اذا جاز التعبير، مفهوم الحداثة من العمل الفني، ومن الفنان. لقد تحولت التجريدية،





بالنسبة الى الفنان الشرقي والمسلم الى رمز للحداثة، والى العمل الفني المجدد والطليعي. كما اختصرت الانطباعية من قبل، مفهوم العمل الفني بالنسبة الى رعيل الفنانين الرواد في العالم العربي، وذلك في النصف الاول من القرن العشرين. وكما كانت الانطباعية مجموعة من الاساليب والتقنيات، بالنسبة الى هؤلاء الرواد، اكثر من كونها مدرسة وتيارا، هكذا تحولت التجريدية بالنسبة الى الفنانين العرب والشرقيين المسلمين الى مجموعة من المفاهيم والقيم الجمالية، اكثر من كونها مدرسة محددة في منطلقاتها وفروعها.

من هنا، فاننا قد نظلم الحركة التشكيلية في العالم العربي والشرقي المعاصر، اذا تناولنا الاعمال التجريدية الجديدة، من ضمن التيار التجريدي، كما عرفته العواصم الغربية، كما اننا نظلم الفنانين الشرقيين الجدد اذا اطلقنا عليهم اسم «التجريديين فقط»... انهم تجريديون، وشيء اخر، وصفة اخرى، تضاف هنا، وترفع هناك.. وهكذا، فلا بد من الالتفات الى عناوين اخرى، والاصغاء، الى نداءات ثانية، فيما نحن نتحدث عن التجريدية الشرقية المعاصرة.

المفارقة

ثمة هناك مفارقة كبرى، لا بد من الاشارة اليها في حديثنا، عن

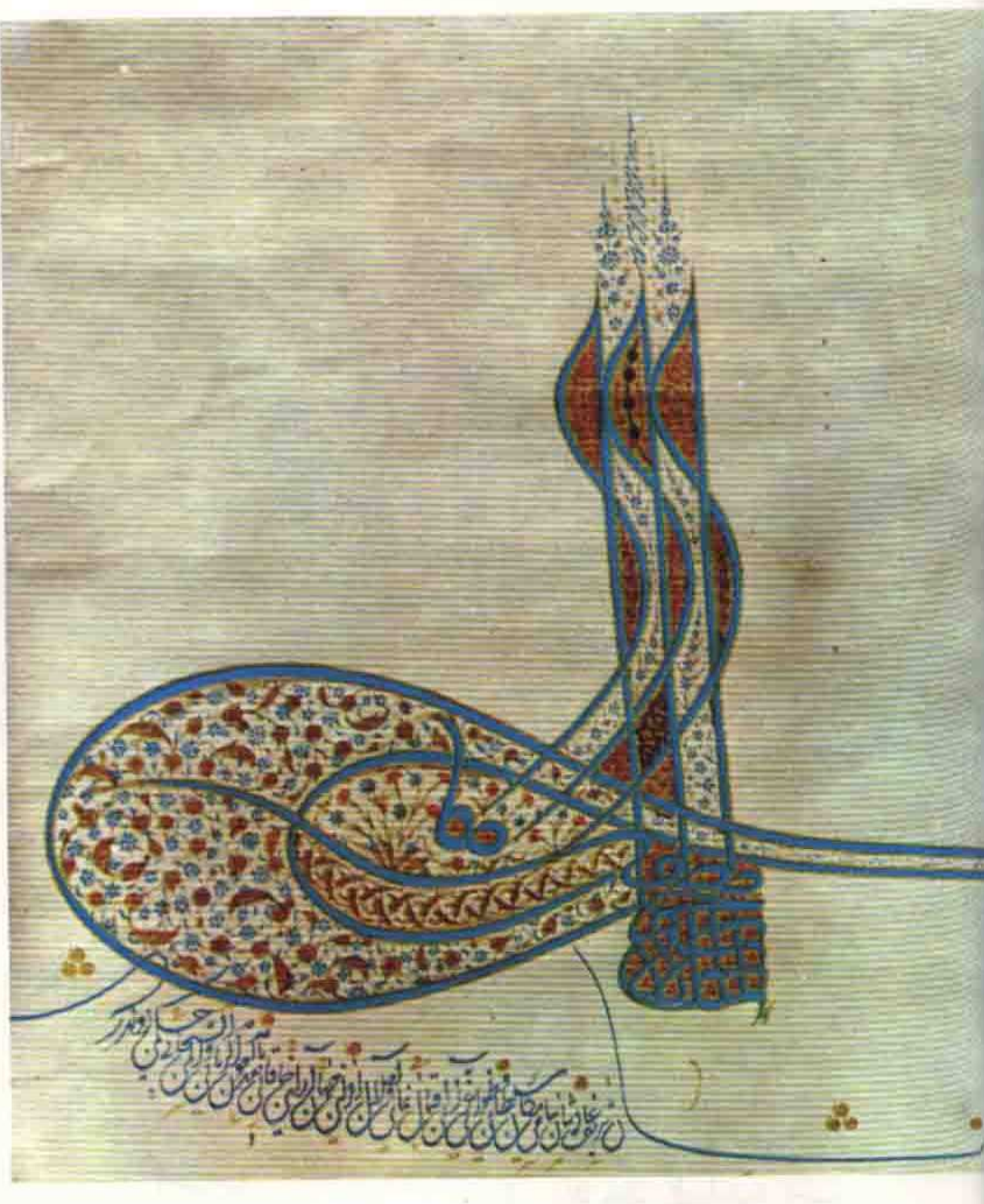
الحداثة في الفن العالمي المعاصر، وفي الفن العربي الجديد.. لقد شكلت الحداثة العالمية، في واحدة من خصائصها، ثورة على الماضي، على الماضي الفني المنحدر من عصر النهضة في القرن الخامس عشر. كما شكلت ثورة، على السائد قيما ومفاهيم وتقاليد واذواقا.. وبالتالي، فان هذا العداء، او هذه الحرب ضد الماضي، قد حولت الماضي نفسه الى لغة، لا بد من قراءتها، لفهم المعاني الحديثة واستيعابها.. فمن غير الجائز، على سبيل المثال، فهم الخطوات الانطباعية الاولى في اواخر قرن التاسع عشر، التي هيأت لثورة القرن العشرين، دون فهم الثورة الصناعية الكبرى، التي عمت اوروبا.. كما انه، من غير الجائز المضي مع التكعيبية، دون مراجعة النظريات الفلسفية والعلمية، والمضي مع السوريالية والتجريدية دون الاخذ بما سبق، وبما لحق الحرب العالمية الاولى، من احداث وافكار...

في الشرق، لم تكن حركة الحداثة في الفن التشكيلية ثائرة على الماضي، لم يكن هناك ماض، اذا جازت العبارة، لكي تثور هي عليه... فالحداثة في الفن التشكيلي العربي، حركة بلا ماض من هذه الناحية.

تبدو المفارقة في ابرز تجلياتها، عندما ندرك بعد وقت من الخطوات التجريدية العربية الاولى، ان التجريدية نفسها تشكل حلا ممتازا للمصالحة مع الماضي المنسي، او مع الماضي النائم تحت ظلال الزمن الثقيل!... فاذا كانت حركة الفن العربي الحديث، لم تشن الحرب على الماضي، على غرار ما حدث في الغرب، فان المفارقة هي ان الفنان المتحمس للحداثة، راح عن طريق الحداثة نفسها، يسعى لاقامة الصلة بينه وبين الماضي، وبخاصة الماضي الفني، الذي بدأ شيئا فشيئا، يشكل رمزا ضخما لاصالة دوافع وطموحات وامال الفنان...

من هنا، بدأت تختلف اللغة الفنية في انتقالها من محترفات ومن صالات العرض الغربية، الى الشرق ومحترفات الفنانين الجديدة، وصالات العرض والندوات المعقودة هنا وهناك، في العواصم العربية الكبرى كبيروت والقاهرة وبغداد...

صحيح جدا، ان الماضي ظل غامضا، ولا يزال غامضا حتى الان، على الاقل بالنسبة الى المسألة الفنية، الا ان الدعوة لاحياء الماضي، او للعودة الى الاتصال به، او لاستلهامه، او الاستفادة منه، لا تزال تتردد منذ منتصف القرن التاسع عشر، فهي الدعوة الحضارية، التي رافقت ما نسميه، مسألة الانفتاح الحضاري، الذي نادى بها عصر النهضة العربية. ثم عادت فرافقت معظم الحركات الثقافية والسياسية والاجتماعية، الاصلاحية او التجديدية، التي برزت في الثلاثينات والاربعينات من هذا القرن.

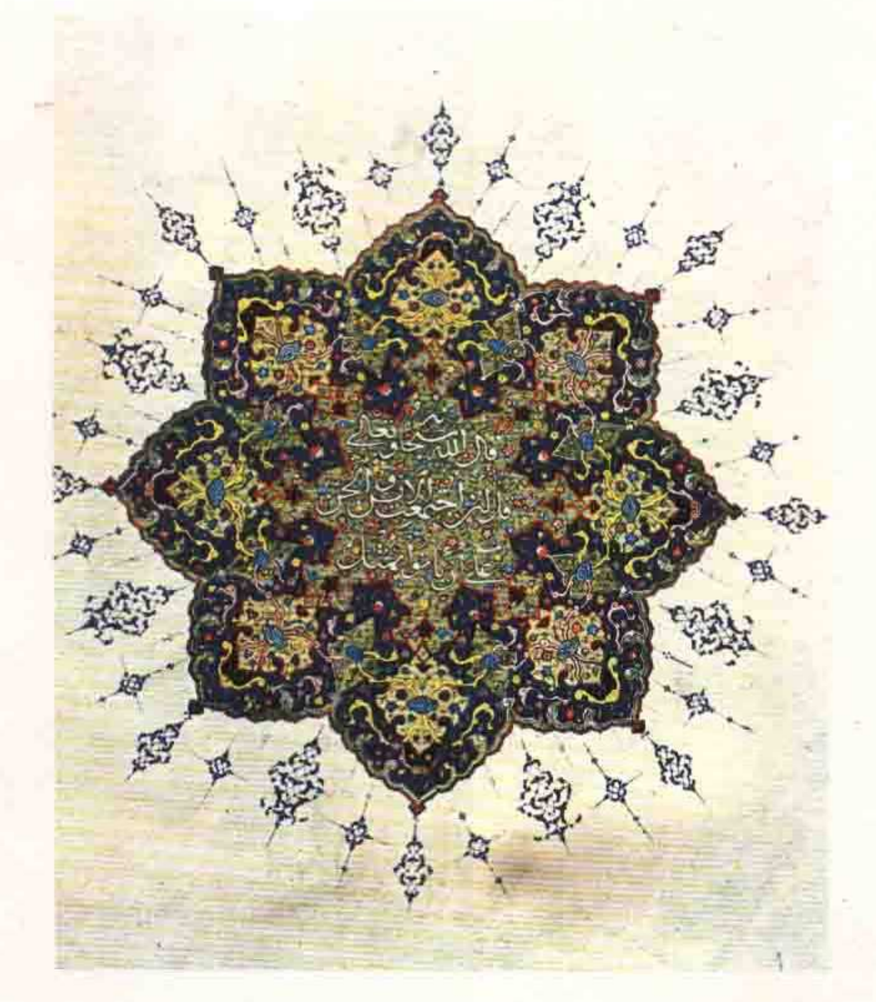


■ طغراء السلطان سليمان القانوني. ملونة، ومزخرفة. متحف توب كابي / استانبول ■

التجريدية الشرقية

هكذا، سرعان ما بدأنا نسمع عن تجريدية شرقية، عن الوان شرقية. او ضوء شرقي، او روح شرقية.

كان يمكن ان نمضي مع هذا المسار الى نهاياته، لنعلن ان التجريدية، كانت نقطة الوصل بين الماضي والغرب الحديث، لو ان التجربة مضت بتجلياتها. الا اننا سرعان ما نكتشف ان الطريق لم تكن مستقيمة، ولم تكن سهلة العبور. فسرعان ما اكتشف الفنان الشرقي والعربي، انه مع التجريدية، يتحدث بلغة غير مفهومة وغير مقبولة. من قبل الجمهور الواسع وان



■ ظهرية (الغلاف الخارجي الاخير) مصحف في مكتبة السلطان أحمد. تتميز بزخرفتها الملونة، وبالخط المفرغ في وسطها ■

الطريق الى الماضي، تبدو اشد صعوبة من الطريق الى الغرب الحديث.

التجريدية والاسئلة الحرجة

الا ان الظاهرة الملفتة في موضوع التجريدية، هي انها لم تناقش المناقشة الجدية، فالتجريدية، كتيار فني، وكقيم حديثة، تطرح اسئلتها الحرجة، في حركة الفنون التشكيلية، في الوطن العربي، عندما نصغي بانتباه وبجد، للخطوات وللنداءات التي رفعت شعارات العودة الى التراث الفني واستلهامه، او تلك التي قالت بالاصالة الفنية، وبالهوية الحضارية، وبالخصوصية، التي تميز بين غرب وشرق، بين محلية واقليمية وعالمية..

لم ير معظم الفنانين، تناقضا بين التجريدية، كما حققها الفن الحديث، وبين فن التراث، وبخاصة تراث الفن الاسلامي، او فن الحضارات التي سبقت الاسلام فحسب، بل لقد بدت الصورة، اكثر اغراء، عندما وجدوا نماذج عديدة من الاعمال التجريدية العالمية تجمع بين تجريد حديث، وتجريد تراثي، كما هي الحال في اعمال «بول كليه» التي استوحى فيها الخط العربي او الفن الاسلامي، بعد مشاهدته معارض الفن الاسلامي في المانيا، وزيارته الشهيرة لتونس، او النماذج التي اقتصرت على التجريد الهندسي، كما هي الحال عند «مندريان» وكما تطورت عند «فازاريللي»...

وهكذا، وجد معظم الفنانين المتحمسين، لارتباط او انتماء اقوى بالتراث من جهة، وبالحداثة من جهة ثانية، حلا مثاليا في صيغة الجمع هذه، التي برزت عند كبار فناني قرن العشرين، قرن الحداثة الفنية.

جميع الفنانين الذين استلهموا الخط العربي التراثي، على سبيل المثال، اقاموا اللوحة بوحي قيم التجريد الغربي: اعتبار اللون والمساحة والفراغ والشكل، هي العناصر الجوهرية والوحيدة في صوغ اللوحة

وابداعيتها. اما الحرف العربي، او العناصر الفنية المستلهمة من فنون التراث، فكانت وفي معظمها، مجرد عناصر، توحي بالهوية، اكثر بكثير مما تحمل او تتبع الجمالية نفسها، التي حملتها في فن التراث!..

لقد غاب، مع الحماسة العالية، التي خطت فيها خطوات الفنانين نحو هذا الجمع، السؤال الاول، وهو، هل ثمة بالفعل تطابق بين التجريدية الحديثة، وتجريدية فن التراث، كفن الخط والزخرفة وما جاء منهما والتقى معهما؟!

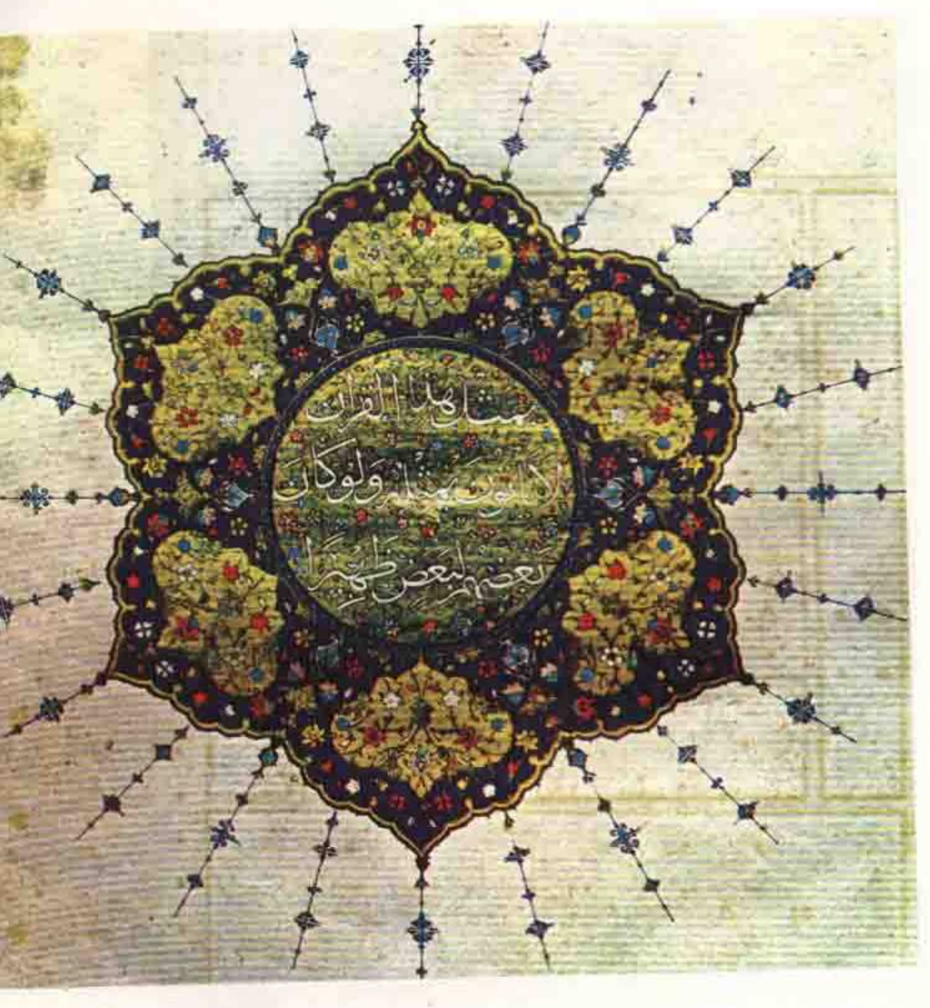
لقد غاب ايضا السؤال الاهم، وهو، هل تلتقي الجمالية التراثية، مع الجمالية الحديثة، من حيث الرؤيا الفلسفية، والفهم الشامل لمعنى الفن ودوره؟ وهل ثمة تطابق في المنطق الفني، الذي يحمله فن التراث، وبين المنطق الفني، الذي تدعو اليه اللوحة الحديثة؟؟

مسألة استلهام الخط العربي بين فن التراث واللوحة الحديثة

لقد ردد اكثر من فنان، انه في استلهامه للتراث الفني، وبخاصة الخط العربي، انما يأمل من الخط، ان يتحول الى عناصر تشكيلية تنضم الى بقية العناصر التي تشكل اللوحة الحديثة.

لقد بدا واضحا، ان القصد من وراء هذا الموقف، هو استلهام الجانب الفني، او الجانب الجمالي فقط، واهمال الجانب الوظائفي والجوانب الاخرى، في عملية التواصل مع التراث، او في عملية اشراك فن الخط، في كتابة اللوحة الحديثة.

ولقد بدا واضحا ايضا، ومنذ البداية، ان السعي متوجه نحو المزيد من الانتماء الى اللوحة الحديثة، والى قيمها الفنية، التي شكلت، ما يمكن تسميته، جمالية الفن الحديث.



■ ظهرية أخرى لمصحف شريف. تتميز هي الاخرى بزخرفتها الملونة، وبالخط المفرغ في وسطها ايضا ■



■ ظهرية ياقوتية لمصحف شريف. تتميز هذه الظهرية بخط الثلث الملون والمزخـرف . السليمانية / استانبول ■

بكلام اوضح، لقد فصل الفنانون المحدثون بين الخط كفن، وبين الخط كوسيلة فنية، تؤدي وظيفة اساسية في ايصال المعنى اللغوي، وبالتالي، لم يعد الخط، او لنقل الحروف العربية في اللوحة الحديثة، تلتقي او تنفصل، لتشكل كلمات، او جملا ذات معنى، بل هي هنا تتجمع وتتوزع، كحروف هي مجرد اشكال او خطوط او مساحات او الوان او احجام او فراغات، وما الى ذلك من عناصر سمتها اللوحة الحديثة مفردات اللغة الفنية الجديدة.

من هنا ندرك ان هذا الموقف الذي وقفه معظم الفنانين المحدثين من الاثار الفنية التراثية يجيء منسجما، او بالاحرى ملتزما بمقولة الفن الحديث، الذي حرر اللوحة من كونها وسيلة لموضوع او فكرة خارجة عنها، سواء اكان هذا الموضوع، منظرا طبيعيا، ام واقعا اجتماعيا ام تاريخا ام حدثا. ذلك ان للفن، وللرسم موضوعاته وافكاره الخاصة. فهو عالم مستقل قائم بذاته، وبالتالي، فانه من الضروري، او من الحتمي، ان تستقل عناصره وتقوم بذاتها.

ولقد بدا لمعظم الفنانين المحدثين، انهم في هذا الموقف لا يبتعدون عن الخصائص الجمالية لفن التراث، فهو فن تجريدي، او فن شكلي، او فن يهمل نظرية المحاكاة، وهو يحقق في تشكله الاخير، عالما مستقلا قائما بذاته، متميزا عن الواقع المرئي او الطبيعي. وجميع هذه الخصائص، هي خصائص وصفات، دعا اليها وحققها مؤسسو الفن الحديث ومبدعوه الكبار.. وبذلك يحقق الفنانون المحدثون شعارهم الكبير، «استلهام التراث ومواكبة العصر»، ويحققون ايضا الاصالة والحداثة معا.

الى هنا، يبدو هذا الموقف منطقيا متماسكا وصحيحا. كذلك يبدو حلا منطقيا او جوابا عن الاسئلة التي طرحتها المجتمعات العربية والشرقية في بحثها المضني عن ازدهار وتقدم حضاريين او في قلقها وحيرتها الواسعة، بين قديم وحديث، شرق وغرب، اصول وابتداع.

سراب الالتقاء!...

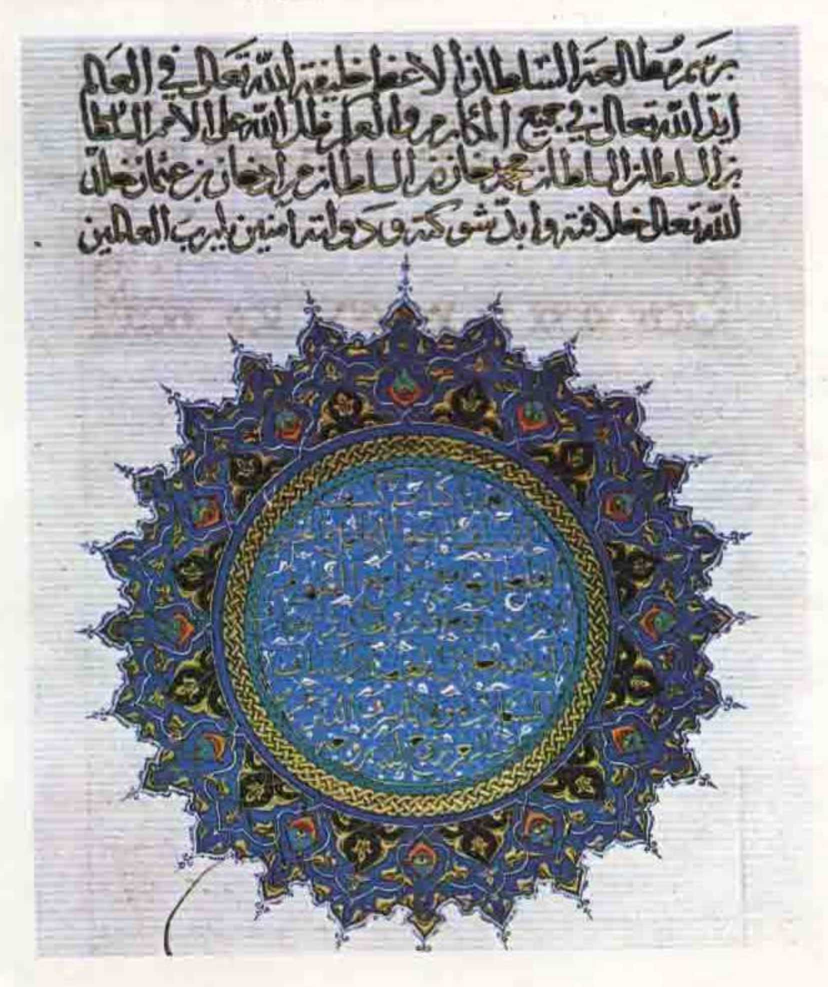
الا ان الامر يختلف، او يضطرب ويهتز، عندما ننتقل من النظرية الى التطبيق، او عندما نبدأ قراءة العمل الفني العربي الحديث، قراءة جمالية، اخذين بعين الاعتبار كلا من جمالية فن الخط، وجمالية اللوحة الحديثة.. ويجيء هذا الاضطراب، او هذا الاهتزاز، من التناقض الذي يظهر عند مقارنتنا بين الاهداف الكبيرة لمعنى الفن، او لمعنى التجريد، او لمعنى الشكل، والذي ظنه الفنانون المحدثون انه تقارب وتماثل.

فالقول بتحويل الخط الى عناصر تشكيلية، قول وان بدا منطقيا، هو قول غامض، من الناحية الجمالية المحض... فعندما نقف ازاء الخط التراثي كعناصر تشكيلية، معنى ذلك، اننا اعطيناه استقلالا جماليا قائما بذاته ومطلقا. لكننا، عندما نقف امام اللوحة الحديثة التي استخدمت عناصر الخط كعناصر تشكيلية، نجد ان جماليته لم تعد مستمدة من فن التراث، بل من مقولات الفن الحديث. فالحروف، التي تضمها اللوحة الحديثة، انما هي حروف اللغة، حروف مكتوبة، وليست حروفا مخططة تتبع في تشكلها نظاما شكليا معينا، هو نظام الخط في اصوله وانواعه ومنطقه. وبالتالي، فانها لم تعد لتشهد على الجمالية المستقلة القائمة بذاتها.

من ناحية ثانية، عندما نشير الى ان الخط هنا هو مجرد عناصر، معنى ذلك، اننا نقف ازاءه كمادة لها خصائصها، والتي يمكن الاستفادة منها، او توظيف خصائصها بعد معرفتها والسيطرة عليها.. تماما كما فعلت اللوحة الحديثة بكثير من العناصر او المواد. فالرمل تحول في اللوحة الحديثة الى عنصر تشكيلي، كذلك المعدن والخشب والنسيج، وغيرها من مواد تعددت، وتراكمت بما فيها المواد الجديدة المستحدثة.

وبالتالي، فاننا مع هذا التوجه، نمضي مع الفن الحديث، الذي اشار الى ان ليس ثمة شيء فني وشيء غير فني،

■ ظهرية لاحد كتب السلطان محمد الفاتح. لاحظ الزخرفة المتعددة الالوان، والخط المفرغ والمزخرف. ■





■ صفحتان من مخطوطة مصحف شريف. مخطط بالخط الكوفي القديم، ومزخرف. من مصاحف السليمانية النادرة (صوّر بإذن خاص من مكتبة السليمانية) ■

عنصر جمالي وعنصر غير جمالي. وان اللوحة الحديثة، لوحة منفتحة على كل شيء وعلى كل مادة.

المادة والرمز

لكن الخط ليس مادة. بل هو رمز، وهو شكل وهو نظام. هو رمز، لانه مصطلح لغوي من جهة، وصورة لاتفاق عام، عند تشكله يؤدي بالضرورة معنى يفهمه المرء الذي وافق وادرك مسبقا رمزيته..

وهو شكل، لانه مجرد من اي



دلالة لواقع او لصورة، او لاي حقيقة موضوعية. وهو نظام، لانه يتشكل ضمن قوانين ونظم هندسية دقيقة وواحدة.

هكذا، فاذا وقفنا امام الخط في الاثار التراثية، فاننا لا نقف امام عناصر جمالية، ولا امام مادة طوعت وتجددت، بل نحن نقف امام مفاهيم واعتبارات ونظم واساليب ومنطق، اذ ان في تآلفها وانسجامها، تشكل الجمالية، التي اشرنا اليها. فليست الجمالية هنا في الحروف، بل في النظام، الذي شكل الحروف. وبالتالي، فجمالية الاثار الخطية هي في المنهج الجمالي، او في الفلسفة او في ما هو خفي وغير ظاهر...

انطلاقا من هذه الحقائق، لا تعود اللوحة الحديثة التي تستلهم الخط التراثي، لوحة تجمع بين فن تراثي، وفن حديث. ذلك انها تخلت عن الجمالية التراثية، بعد تخليها عن الموقف او المنهج التراثي.. فالحروف، او الخطوط في هذه اللوحة لا تتشكل في نظام او ضمن قوانين منطقية ومنسجمة، بل هي تتشكل ضمن قوانين ومنطق اللوحة الحديثة.

وبالتالي، فانها تفقد بالضرورة جماليتها القديمة، لتكتسب جمالية جديدة، فتفقد عندئذ غايتها في الجمع والوصل بين حديث وقديم، بين اصالة وتجديد.

عبر التاريخ

ربما علينا اخيرا ان نستفيد من

■ «النجاة في الصدق» خط ثلث مزخرف (تحت، الى اليمين). و«عليك عون الله»، خط ثلث مذهب (تحت) للخطاط التركي سامي. خط الاولى (تحت) عام ١٢٠٧ هـ والثانية (الى اليمين) عام ١٢١٢ هـ. السليمانية / استانبول ■



عبر التاريخ، ومعرض الفنون الاسلامية الذي اقامته تركيا حديثا،

يقدم لنا شهادات بالغة الاهمية في هذا الشأن. فلم يكن الانفتاح على الفنون الغربية، مقولة حديثة، او هي من تطلعات البحاثة المعاصرين، بل هي مسألة قديمة العهد. فلم ينغلق الفن الاسلامي على الفنون الاخرى منذ تجليه الاول. الا ان انفتاح هذا الفن في العصر العثماني على الفنون الاوروبية وبالذات فنون النهضة الاوروبية، خير شاهد على عدم فعالية هذا الانفتاح او على قلق واضطراب هذا التوجه. فجميع النقاد والبحاثة يشيرون الى ان هذا الانفتاح بالذات هو واحد من الاسباب الكبرى التي ادت الى تراجع الفن الاسلامي، واضمحلاله. والاعمال الفنية من قصور كقصر «الدولما باشا» ومن زخرفات كتلك التي استوحت اساليب الباروك الغربية، انما هي المحطات التي يقف عندها العلماء والنقاد كمراحل على انحطاط الفن الاسلامي، لا على ازدهاره وتقدمه،

على الرغم من الغنى والتقنية العالية التي تمت بها اعمال قصر الدولما باشا، في القرن التاسع عشر.

شاهد اخر يشير اليه البحاثة، وهو الانفتاح الذي دعا اليه الحاكم المغولي، اكبر الكبير، والذي ادى على حد رأي معظم النقاد، الى انحطاط فن المنمنمات بالذات، اي عندما ادخل الفنانون القادمون من العواصم الغربية، اساليب فن المحاكاة، واساليب فن التجسيم على التصوير الاسلامي، والذي ادى فيما بعد، الى ميوعة هذا الفن في العصور العثمانية المتأخرة، حيث راح الفنانون يسجلون يوميات السلاطين وحكاياتهم، الامر، الذي افقد هذا الفن خصوصياته الاصيلة.

باختصار، يفرض علينا الفن الاسلامي نفسه، منهجا في القراءة،

ومنهجا في التذوق. ولا بد لنا من ان نأخذ هذا المنهج ايضا في الامور الثانية، مثل البحث في المسألة التي يسميها بيان استانبول «العناية بجماليات الحياة اليومية عند الشعوب الاسلامية» والاهتمام «بتنصيب العامل والزارع والشاب من جماليات الفن الاسلامي». او تلك التي تتعلق على حد تعبير البيان «بوسائل التربية وتكوين الشخصية، والمحافظة على الاستمرار التاريخي للشعوب والحضارات». فالموضوع هنا، هو مرة ثانية، موضوع يتعلق بالرؤية والموقف المبدئي والجوهري الذي يقف وراء تجلي الفن الاسلامي، كفن جاء نتيجة رؤية جديدة للانسان وللعالم.

دون ذلك سنبقى عند التفاصيل والتي لن تقودنا الى الاجوبة الصحيحة التي نبحث عنها. ان الفن الاسلامي، فن اصغى الى المطلق الذي دعا اليه الدين. وعلينا عندما نبحث في جمالياته ان ننطلق من المطلقات نفسها.

الفصل الثاني عشر

نحو متحف للفن الإسلامي

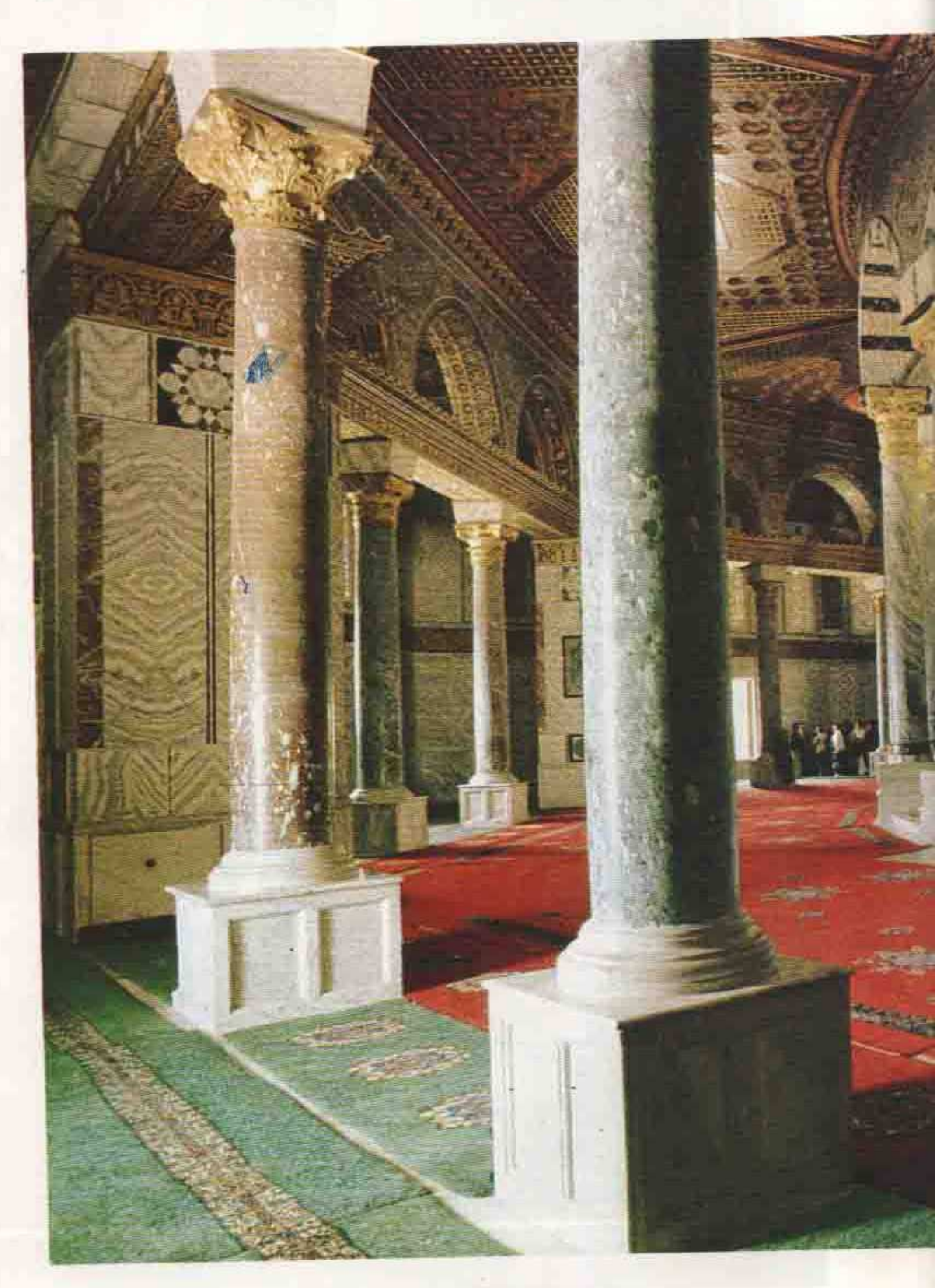
■ متحف الفن الإسلامي في القاهرة ■ الماضي من خلال الحاضر ■ متحف العصور السابقة ■ المبدأ لا التاريخ ■ نحو متحف إسلامي حضاري ■ متحف إسلامي حضاري ■ إيجابيات الأنواع ■ سلبيات الأنواع ■ المادة والجوهر ■ المتحف المنهج ■ الجامع كمتحف ■ الفن الإسلامي فن منهج ومبدأ

من الصعاب الكبرى التي يواجهها البحاث او الناقد او المتذوق للفن الاسلامي، هي في عدم توافر الامكانات والفرص للاطلاع على الاثار الفنية الاسلامية وتأملها بشكل علمي وعملي واضح. فالاثار الفنية الاسلامية، موزعة بشكل عشوائي بين قارات ودول ومتاحف، وعند افراد، ومؤسسات خاصة، تحاصرها في الوقت نفسه اسرار

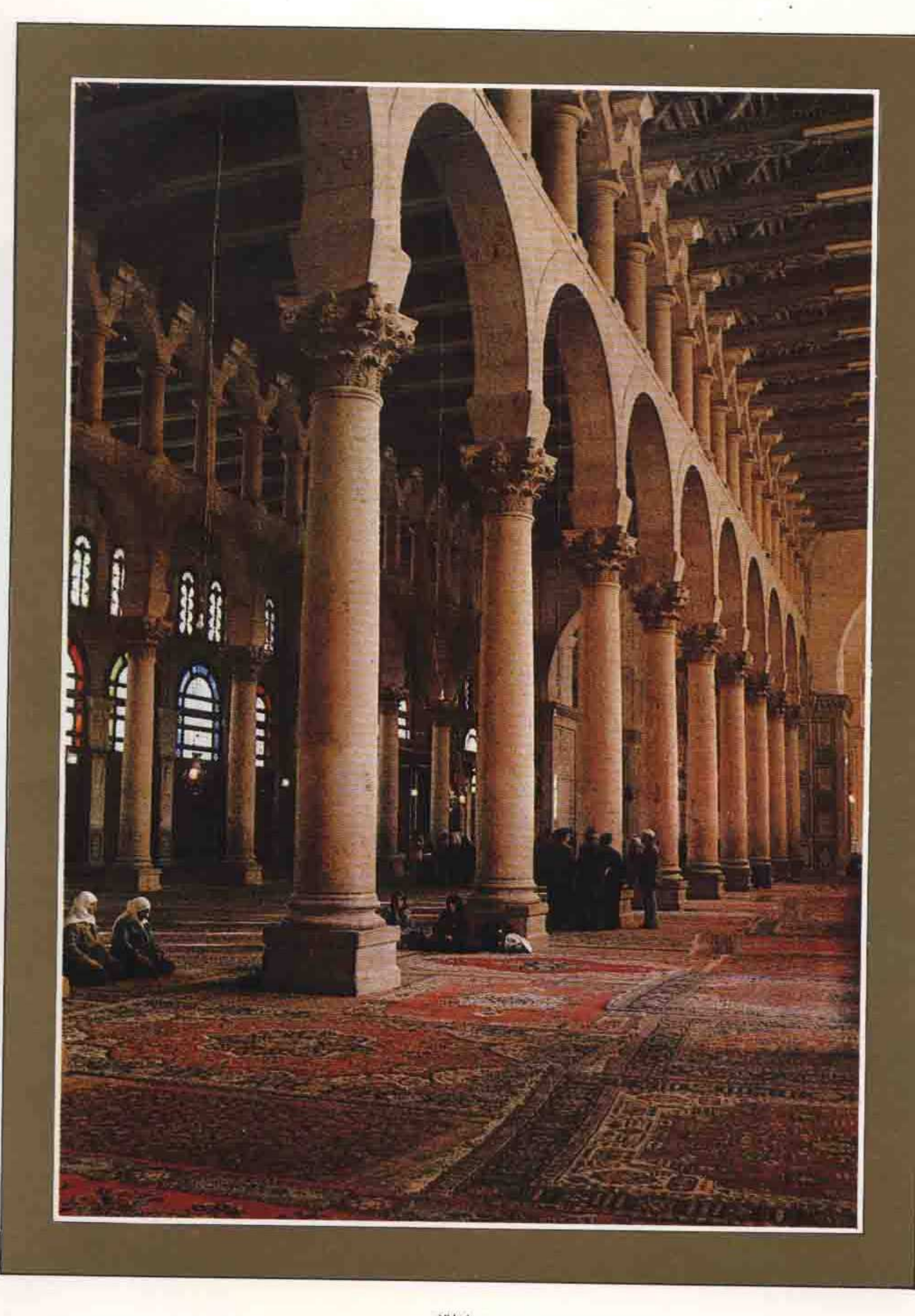


وشروط تحول دون الاطلاع السهل عليها.

فلقد تم، وعلى مدى قرون نهب وسرقة ونقل وبيع الكثير من هذه الآثار من اماكنها الاصلية الى مدن وعواصم ومؤسسات العالم الغربي، بطرق سرية ومجهولة، كما تم، وعلى مدى قرون ايضا اهمال وتدمير العديد من هذه الآثار من قبل اهلها وورثتها بفعل التخلف والانحطاط الحضاري.



■ منظر داخلي لقبة الصخرة في القدس الشريف. أنشىء مبنى قبة الصخرة سنة ٦٩ هـ / ٦٩١ - ٦٩٢ م.
لاحظ تعدد أنواع الفن الاسلامي، من سجاد، زخرفة، خشبيات، وهندسة معمارية ■



■ قاعة الصلاة في الجامع الأموي الكبير - دمشق. والتي تتميز بأعمدتها وأقواسها الضخمة على مستويين متعامدين، تقطع القاعة الرحبة الى ثلاثة أقسام. ويبلغ عرض القاعة ١٤٠ مترا أما جدار القبلة فيبلغ حوالى ١٩٠ مترا. والسقف مدعم بروافد مثلثة الشكل.
أنشيء مبنى الجامع الأموي في عهد الخليفة الوليد بن عبد الملك سنة ٧٠٦، ولم يتمّ إلا في عام ٧١٥ م ■

ومع انفتاح المدن والعواصم الاسلامية على الحضارة الغربية الحديثة واخذها بالعمران ومظاهر الحضارة الحديثة، تم القضاء على الكثير من مظاهر واثار هذا الفن سواء أكان ذلك في العمارة ام في مظاهر الحياة الاجتماعية وتقاليدها وطقوسها، والتي كانت تشكل المجال الاوسع لتجلي الفن الاسلامي...

من هنا وقبل المضي في تسليط الاضواء على هذه المأساة او هذه الكارثة الحضارية التي لا تزال مستمرة، تبدو الحاجة الى متحف للفن الاسلامي حاجة ماسة واساسية.

لكن كيف يمكن ان يتم ذلك؟

هنا بعض التأملات النظرية والتي لا تبحث في الخطوات العملية بمقدار ما ترنو ومرة جديدة الى الوقوف امام جمالية هذا الفن لمزيد من فهمه او لمزيد من تذوقه وحبه.

متحف الفن الاسلامي في القاهرة

يقف متحف الفن الاسلامي، في القاهرة، كواحد من اهم المتاحف الاسلامية، في العالم، ليس لانه يضم اثارا نادرة من الفنون الاسلامية، التي تجلت في ثلاث قارات قديمة، اسيا وافريقيا واوروبا، وعبر اكثر من الف سنة، بل لانه المتحف الوحيد، الذي يقدم رؤية شبه شاملة لهذا الفن منذ تجلياته الاولى مع الدولة الاموية، الى الايام الاخيرة للحكم العثماني في مصر.

الاهمية الثانية، هي ان معظم الاثار والتحف النادرة والمعروضة حاليا بين اروقته، وفي قاعاته، سبق ان ضمتها الجوامع والمساجد والمدارس والبيوت، التي انشئت على ارض مصر بالذات منذ عمرو بن العاص (٦٤١ م) مرورا بابن طولون وجامعه الشهير (٧٨٩ م)، الى عهد الفاطميين وانشاء القاهرة (٩٦٩ م)، والى عهد المماليك، والعصر المملوكي، عصر المساجد والقلاع، الى العثمانيين، الى الايام الاخيرة من القرن التاسع عشر.(١).

اعيد افتتاح متحف الفن الاسلامي، عام ١٩٨٢، الا ان المتحف، سبق ان افتتح اول مرة عام ١٩٠٣. لقد كان يسمى في ايامه الاولى «دار الاثار العربية»، ثم اخذ اسم متحف الفن الاسلامي عام ١٩٥٢.

من الناحية المتحفية المحضة، نستطيع بكل سهولة الاشارة الى انه المتحف الاكثر غنى، والاكثر جمعا لاثار الفنون الاسلامية، في العواصم

هامش رقم (١)

لا نستطيع ان نحصل على مثل هذه الصورة الشاملة والغنية لاثار الفن الاسلامي، في وقوفنا في اروقة الجناح الاسلامي في كل من المتحف السوري الوطني، او المتحف العراقي الوطني. ذلك ان المتحفين — يعرضان الاثار الاسلامية ضمن منهج اوسع. يبدأ بعرض الاثار الحضارية للحضارات التي سبقت الاسلام مثل الحضارة السومارية فالبابلية فالاشورية فالهللينية، كما في المتحف الوطني العراقي. او الحضارات الحثية الكنعانية السورية القديمة فالرومانية الهللينية كما في المتحف السوري الوطني. كذلك لا تتوسع الاثار الاسلامية كثيرا في كلا المتحفين عن الفترة الاموية كما في متحف دمشق، او عن الفترة العباسية كما في متحف بغداد. مع ذلك فالمتحفان يضمان اثارا نادرة ومهمة جدا.

اما متحف الكويت الاسلامي، فهو متحف حديث العهد وهو يتبع منهجا مختلفا حيث يضم في قاعاته نماذج مختلفة ومتنوعة لا تأخذ كثيرا، لا بمنهج الفترات السياسية او العصور الاسلامية ولا بمنهج الانواع الفنية. وهكذا فاننا لا نستطيع ان نحصل على صورة شاملة للفن الاسلامي في مثل هذه المتاحف، وان كان بامكاننا تأمل الكثير من ابداعات هذا الفن في تجوالنا خارج هذه المتاحف اي في المدن العراقية والسورية والمدن العربية الاخرى التي شهدت ولادة هذا الفن على ارضها. والتي لا تزال، على الرغم من كل المآسي الطبيعية والانسانية والسياسية والاجتماعية، تحتفظ بالكثير من كنوز هذا الفن.

العربية الكبرى. وهو من حيث الترتيب واسلوب العرض، يفرض رفعه الى مستوى المتاحف العالمية الكبرى. الا اننا لم ندخل هذا المتحف من هذه الابواب، بل رحنا نقصده تلبية لنداءات كثيرة، راحت تدعو منذ اواخر القرن الماضي، الى الرجوع الى تراث الماضي، واستلهامه، في كل مرة اشتد القلق في الحاضر الراهن. كنا نقصده ايضا في غاية استلهامه لفن معاصر على حسب ما يسعى اليه اكثر الفنانين.

وهكذا فان الدخول الى متحف الفن الاسلامي، من بوابة الحاضر ومشكلاته ومسائله الثقافية، تفرض بالضرورة سلوك طرق اخرى للقراءة، وللتأمل.

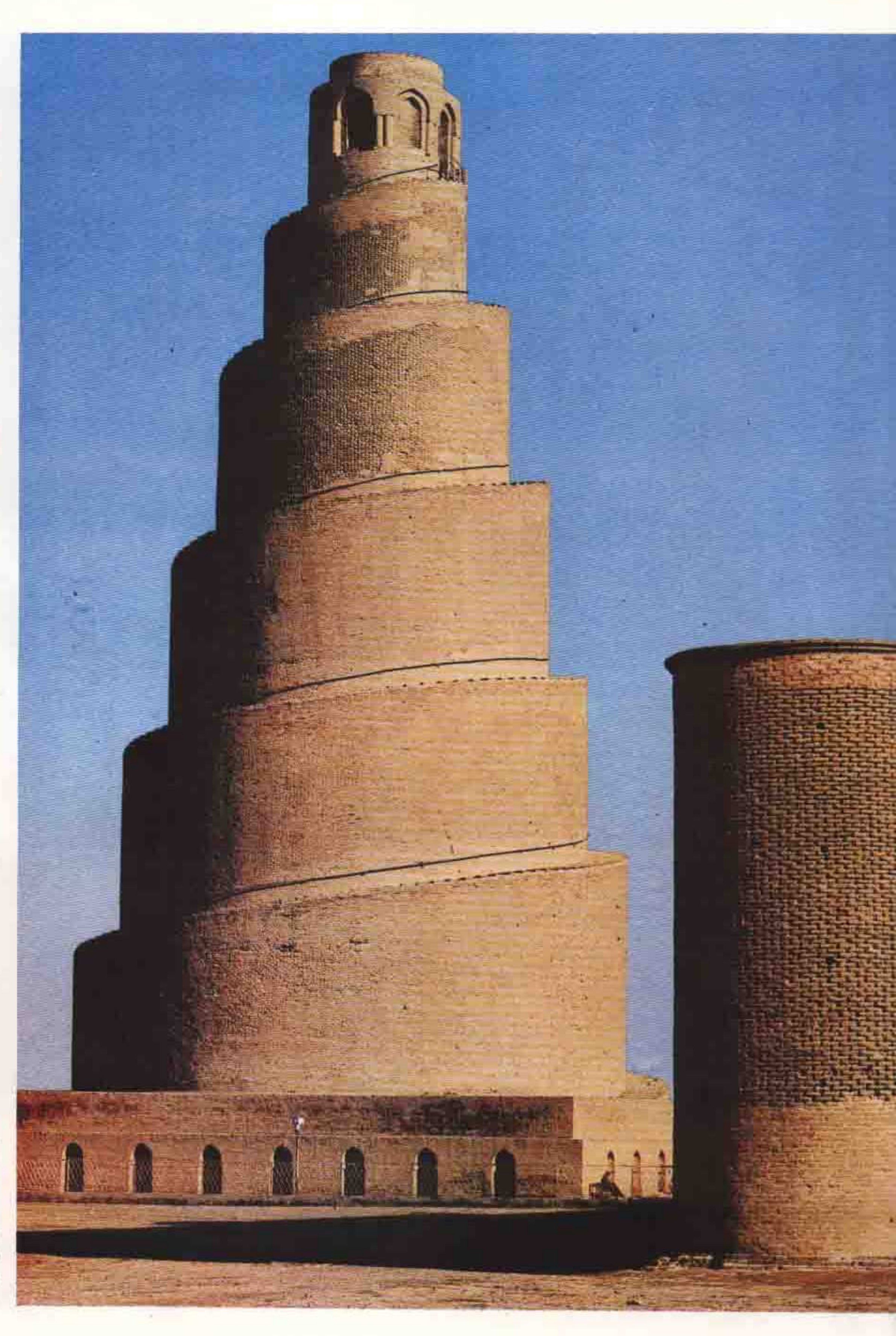
الماضي من بوابة الحاضر، متحف العصور السياسية

سندخل متحف الفن الاسلامي، هذه المرة من الجدل الدائر حديثا، او من الاشكاليات التي يطرحها حاليا الفن الاسلامي، في الاوساط الثقافية العربية، والعالمية على السواء. ذلك ان خصوصيات ومعاني واهداف وغايات هذا الفن، كما عرفها الماضي، هي نفسها موضوع الجدل، او موضوع الاجتهاد. واذا كانت حجب النسيان، تفصل بين الحاضر وبين هذا الفن، فان الكلمة الاخيرة في حضوره كفن متميز، عن فنون الحضارات الاخرى، لم تقل ولم يتم الاقتناع بها.

من هذا المنطلق، يقف ترتيب المتحف، كموضوع للجدل العميق. المتحف، يقرأ الفن الاسلامي قراءة تاريخية سياسية. فهو يوزع الاثار الفنية على حسب العهود والعصور، التي عرفها التاريخ الاسلامي، فيبدأ بقراءة الفن الاسلامي، من الفترة الاموية ليتدرج تاريخيا من الفترة العباسية الطولونية ليقف عند الفترة الفاطمية، مشيرا اليها كبداية ثانية للفن الاسلامي في مصر. ومن ثم يفتح قاعاته واروقته للفن الاسلامي، الذي عرفه المماليك ومن ثم العثمانيون...

في الوقت نفسه، يمضي المتحف في قراءته للفن الاسلامي، في منهج اخر غير المنهج التاريخي السياسي، فيوزع الاثار الفنية الى انواع، هي الزخرفة، الرسم، الخط، الخشبيات، النحاسيات، الزجاجيات، الخزفيات، النسيج والسجاد. في توزيع يتبع بالضرورة التوزيع التاريخي السياسي. اي على اساس تاريخ السلطة الحاكمة.

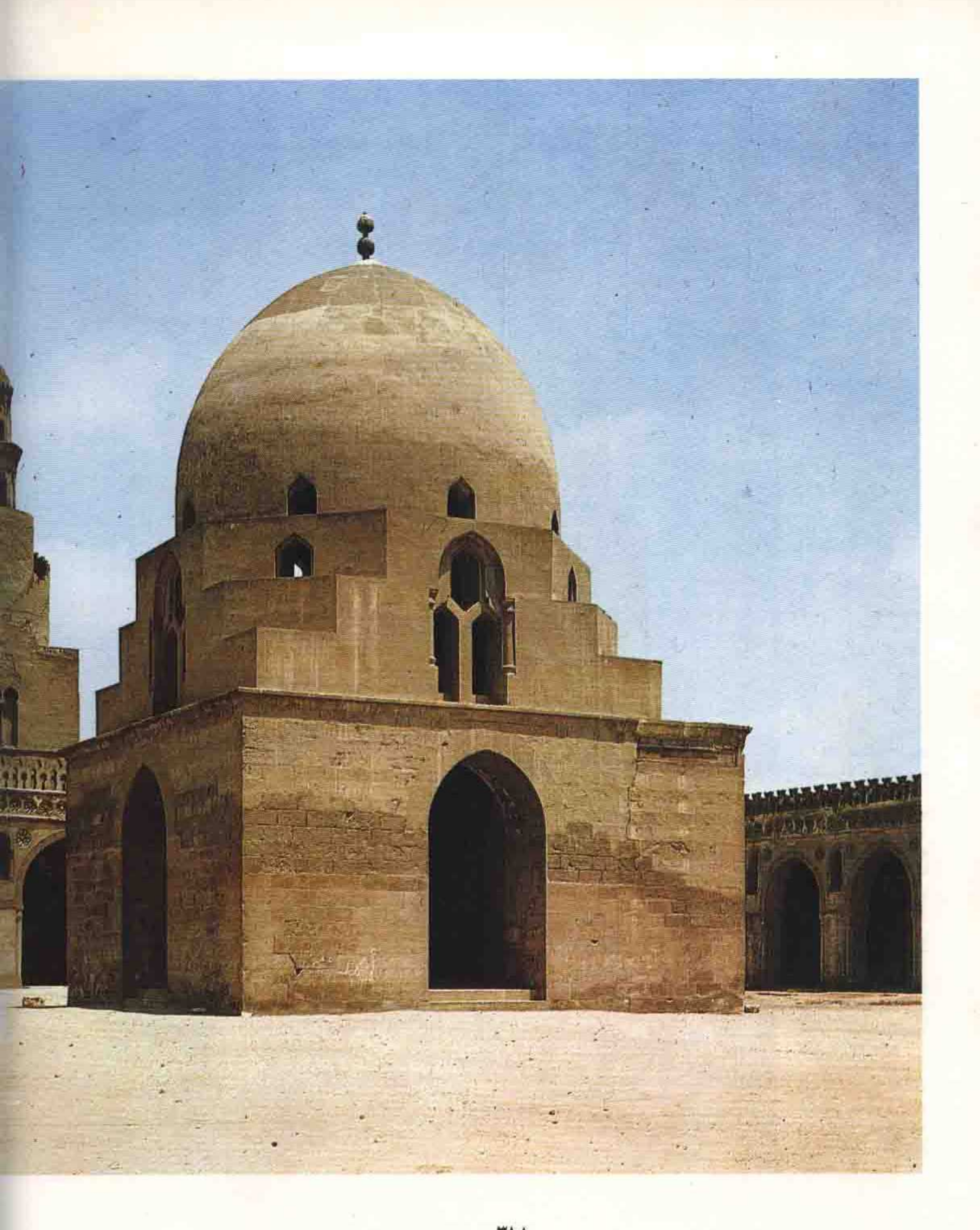
يبدو هذا التقسيم، او تبدو هذه القراءة، قراءة منطقية وعلمية، اذا اخذنا بمنطقية وعلمية المتاحف الكبرى، او اذا اخذنا بمنطق وعلم المؤرخين وعلماء الاثار. الا انه



■ مئذنة مسجد سامراء الجامع (الملوية)، الفريدة والمميزة في فن عمارة المآذن - العراق.

بدأ إنشاء سامراء في عهد الخليفة المتوكل سنة ٨٤٨، وتمّ في سنة ٨٥٢ م. ويعتبر من أوسع ما بنى المسلمون من مساجد إذ بلغت مقاييسه أول إنشائه ١٥٦ × ٢٤٠ متراً. ثم أضيفت إليه زيادات جعلت مقاييسه ٤٤٤ × ٣٧٦ متراً.

أما المئذنة اللولبية، فتقوم على قاعدة مربعة، ضلعها ٣٣ متراً، ويبلغ ارتفاعها ٥٠ متراً فوق القاعدة المربعة ■





■ جامع ابن طولون - القاهرة.

بدأ إنشاؤه في عهد ابن طولون سنة ٨٧١، وتمّ في سنة ٨٧٩. وكان تخطيطه كما هو الحال مع مسجد سامراء الجامع. فقد تأثر ابن طولون في جامعه بعمارة مسجد سامراء: فكلاهما مسجد / حصن، ولكل منهما مئذنة ملوية. (راجع ص ٣٨٧).

المسجد مربع: ١٦٢,٥ × ١٦١,٥ مترا. وفي وسطه صحن مكشوف تربيعه ٩٢,٥ × ٩١,٨٠ مترا. وتتوسط الصحن قبّة كبيرة تعلو بيت الوضوء / الميضأة (الى اليمين). وقد رمّمت أكثر من مرة. والقبّة الحالية التي تقوم على بناء مربع، أنشأها السلطان سيد الدين لاغين سنة ١٢٩٧ م.

أما المئذنة (يسار الميضأة / الصورة الى اليمين)، فهي الثانية من طرازها بعد مئذنة سامراء. وهي تتكون من أربع طبقات: الأولى مربعة، الباقيات مثمنات. وتعلو طبقتها العليا قبّة.

وتحيط بصحن الجامع، بوائك من كل نواحيه. وهي تشهد بدورها على أوائل فنّ الزخرفة المفرّغة التي لا تزال محافظة على حالتها (اشكالها وموادها) حتى اليوم (الصورة فوق) ■

سرعان ما يهتز هذا المنطق، وهذا العلم، اذا انطلقنا في قراءتنا من الخصوصيات ومن المعاني، ومن الشهادات الكبرى، التي يدلي بها الفن الاسلامي نفسه.

المبدأ لا التاريخ

امام هذا الفن، نحن لسنا في مكان، ولسنا امام حدث. وبالتالي، فلسنا امام التاريخ كمجموعة من الاحداث والاخبار. فالفن الاسلامي لا يروي ولا يصف. فلا الاثار الفنية التي يضمها متحف الفن الاسلامي في القاهرة، والتي تعود الى التاريخ الاموي او التاريخ العباسي، سوف تحدثنا عن التاريخ الاموي، ولا الاثار التي تعود الى الفترة العباسية او المملوكية، سوف تكشف لنا عن هذه العصور السياسية، وما حدث فيها من تحول، او نمو، او تراجع، عن الفترات السابقة او اللاحقة. فالفن الاسلامي ليس شاهدا على العصر، كما تشهد الفنون الكثيرة التي عرفها التاريخ الفني.

بالطبع ان الفن الاسلامي يشهد. الا ان شهادته تتجاوز التاريخ. فهو لا يشهد على التاريخ الاسلامي، بل يشهد على الاسلام، والفارق كبير وشاسع. ذلك ان شهادته ستطول الموقف والمبدأ والمنهج والفهم الكلي للانسان وللعالم، وعلى قدر ابتعاد التاريخ، عن الموقف والمبدأ والمنهج والفهم، تبتعد شهادة الفن الاسلامي عن العصور التي مر فيها التاريخ الاسلامي، بين اموي وعباسي وفاطمي ومملوكي وعثماني. فالذي تغير مع تغير الاسماء، هو نوع السلطة الحاكمة باسم الاسلام، الذي لم يتغير من حيث الرؤيا الشاملة.

■ المسجد الجامع في القيروان - تونس.

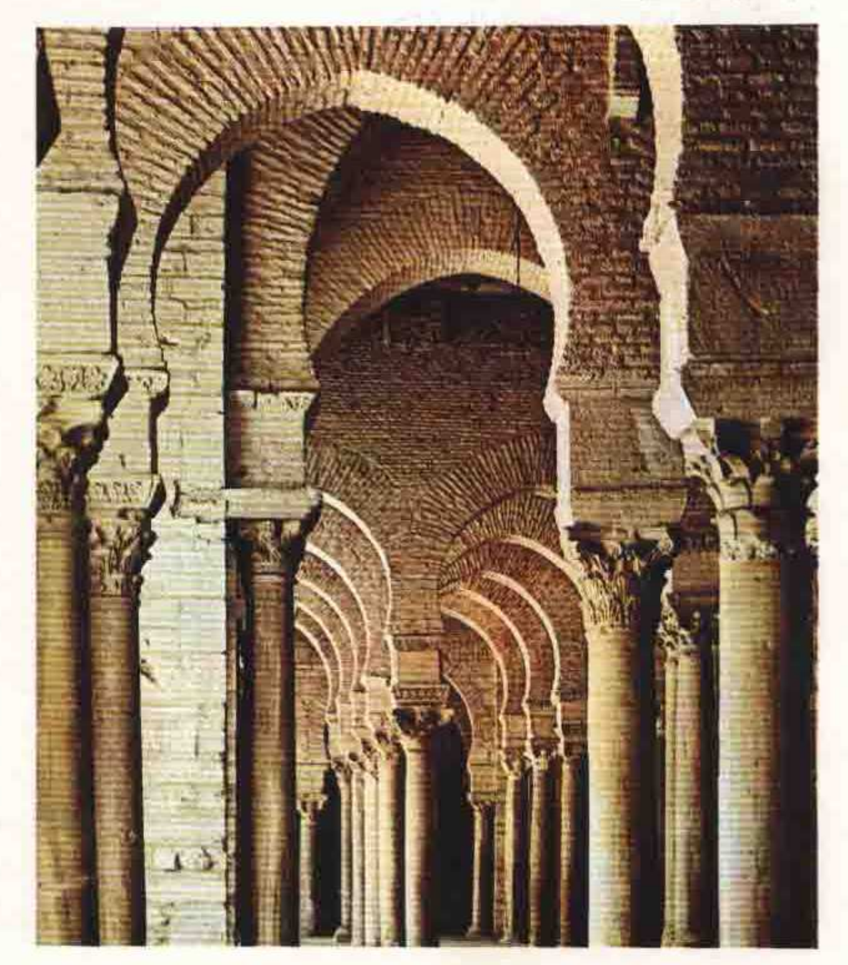
بدأ انشاؤه في عهد عقبة بن نافع سنة ٦٧٠م. وقد جدد المسجد وزيد فيه مرارا عديدة، حتى أواخر القرن التاسع الميلادي. ثم أعيد تجديده في أواخر القرن ١٣ م.

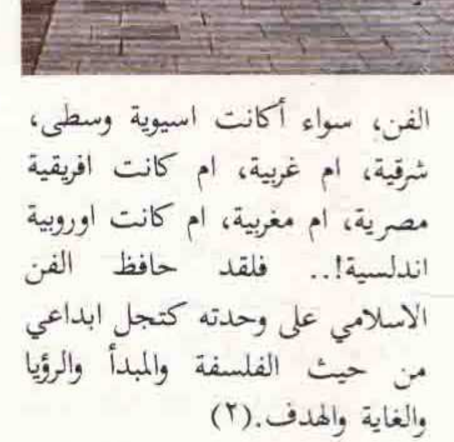
وما زال المسجد يحتفظ بمقاييسه الأولى. فطول جدار القبلة ٧٢ مترا. وعمق بيت الصلاة (من الصحن الى جدار القبلة) ٣٦ مترا. أما طول الصحن فيبلغ ٩٠ مترا وعرضه ٧٠ مترا. والعقود مستديرة توقم على أعمدة من الرخام مقواة بدعائم (الصورة تحت، لجانب من رواق الصحن).

أما المئذنة (الصورة الى اليسار)، فتعتبر من نوادر المآذن وأجملها. فهي برج من ثلاث طبقات كلها مربعة. ويبلغ ارتفاعها ٣١,٣٧ مترا، وعرضها في الاسفل ١٠,٦٧ مترا، ويتميز محرابه (الصورة الى اليسار / تحت) بفرادة زخرفته التي تعتمد على لوحات زخرفية مستطيلة، مفرغة حينا، ومحفورة أحيانا ■

لمزيد من فهم هذه الاشكالية التي يطرحها الفن الاسلامي، يمكن لنا الوقوف، عند معنى التسميات التي تطلق على هذا الفن. فمرة، هو «اثار عربية» ومرة، هو فن انواع: كخزف وخشب ومعدن. ومرة، هو فن قارات: فن اسيا الوسطى، او فن الاناضول. او فن الاندلس ومرارا هو: الفن الاسلامي في مصر، او تركيا، او ايران او سوريا، او العراق، وما الى ذلك.

ان هذا التعدد، يعود الى محاولة الجمع بين التاريخ السياسي والجغرافي، وبين التجلي الفني، على اساس ان الفن هو شاهد على العصر الذي ينشأ فيه. واما قلق هذه التسميات وعدم ثباتها فيعود بالضرورة الى تلك الوحدة التي توحد الفن الاسلامي من حيث الابداعية الفنية. او من حيث الجوهر الابداعي، فعلى الرغم من الفترات الزمانية، الممتدة الى اكثر من الف عام، وعلى الرغم من تعدد البيئات الحضارية التي عرفت تجليات هذا





الفن، سواء أكانت اسيوية وسطى، شرقية، ام غربية، ام كانت افريقية مصرية، ام مغربية، ام كانت اوروبية اندلسية!.. فلقد حافظ الفن الاسلامي على وحدته كتجل ابداعي من حيث الفلسفة والمبدأ والرؤيا والغاية والهدف.(٢)

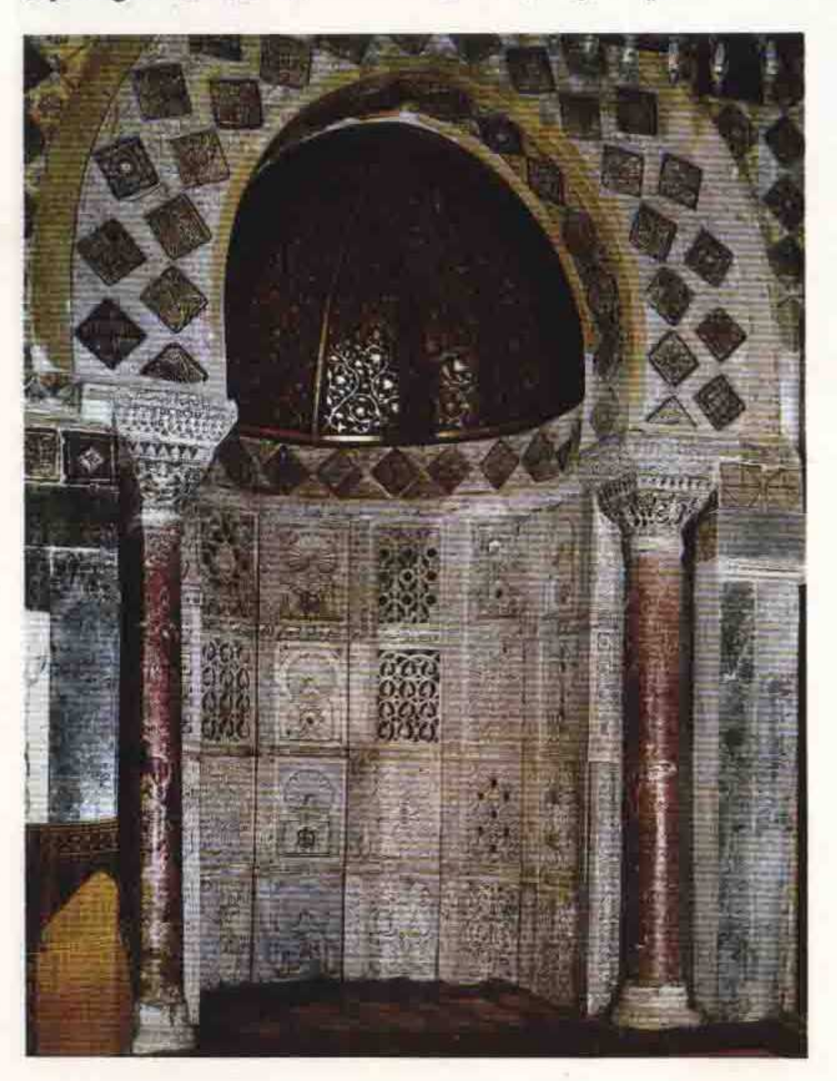
نحو متحف اسلامي خيالي

من هنا لا تبدو قراءة الفن الاسلامي انطلاقا من العصور التاريخية السياسية قراءة كاملة، او قراءة قادرة، على كشف او ابراز خصوصياته الابداعية كفن متميز وفريد من نوعه بين فنون الحضارات الاخرى. **فاذا كان يمكن للعالم، او للمؤرخ او للبحاث الفني، ان يرى فروقا بين الاثار التي تحققت في عهد الامويين، والآثار التي تحققت في عهد المماليك، فان هذه الفروقات تبقى محصورة في التقنيات، او في بعض الاساليب فقط. فالذي تغير، او الذي نما**

هامش رقم (٢)

يحسم البحاث والناقد «ريتشارد اتنغهاوزن» مسألة وحدة الفن الاسلامي بصورة جلية عندما يقدم مجموعة من الامثلة التي لا تزال مثار جدل بين العلماء انفسهم في ردها الى مصادرها القومية يقول (تراث الاسلام الفصل السادس):

«... اذ على الرغم من الاختلافات التي يمكن وصفها بانها اختلافات في «اللهجة المحلية»، فان جميع الفنون في «دار الاسلام» تتكلم اللغة نفسها اساسا. ومثال ذلك ان المقارنة بين اعمال الخزف في مراكز مختلفة شديدة التباعد، مثل ايران وبلاد الشام ومصر، او منطقة جنوب الفولغا او في منازل القطيع الذهبي في



مناطق الفرغيز في القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي)، تثبت لنا هذه النقطة بغاية الوضوح، بل انه بعد نصف قرن من البحث الدولي المركز، لا يزال مستحيلا في كثير من الاحيان التعرف الى الاختلافات الاقليمية. بل ان احدا لا يستطيع ان يعين البلد الذي كتبت فيه المصاحف الكثيرة المزينة بالزخارف حتى عام ٣٩٠ هـ / ١٠٠٠ م، او يميز بين قطع الزجاج الصخري المنحوتة في مصر والعراق في القرنين الرابع والخامس للهجرة / العاشر والحادي عشر للميلاد، او يميز بين قطع الزجاج المشكلة في هيئة فصوص في الفترة نفسها، او يفرق بين المنسوجات الحريرية التي صنعت في هذين البلدين خلال القرنين السابع والثامن للهجرة، الثالث عشر والرابع عشر للميلاد. وهناك مثال اخر يؤيد هذه النقطة، هو ان عددا من المخطوطات المزدانة بالتصاوير الفارسية التي تعود الى النصف الاول من القرن التاسع الهجري / الخامس عشر الميلادي، تنسب الان الى الهند الاسلامية، لا لانها تحمل ملامح هندية واضحة (اذ ليس هناك سوى دلائل قليلة على ذلك بحسب علمنا) بل لان العلماء لم يستطيعوا حتى الان ان يحددوا موضعا معينا من ايران يمكن ان تكون قد صنعت فيه، وهذا يوضح بصورة مؤكدة وجود صناعة يدوية عريقة استلهمت من مصدر واحد، تستعمل في الانتاج الفني اساليب متشابهة، يمكننا ان نفترض انها كانت موجودة في كل حرفة على وجه التقريب في العالم الاسلامي. ونجد في حالات اخرى ان نسبة العمل الفني الى مكان ما من عالم الاسلام، لا تقوم على اية دلائل من الاسلوب الفني، بل هي ناتجة عن قراءة الكتابات المثبتة على الاعمال الفنية، بالاضافة الى وسائل التقنية الحديثة التي استعين بها منذ زمن قريب. واخيرا فلا بد من ان نلاحظ ان الشخصية الاسلامية ظاهرة في الفنون والصناعات الى درجة انها تتجلى حتى بعد ان تكون المنطقة التي صنعت فيها، مثل الاندلس او صقلية، فقد عادت الى السيطرة المسيحية، بحيث تغير الاتجاه الفني في المنطقة المذكورة تغيرا كاملا. وهكذا يتضح

وتطور، هو الجودة في الصناعة او في الميل الى الاخذ ببعض الاشكال دون غيرها. في حين ظل المبدأ واحدا والغاية واحدة. فطريقة الحفر على الخشب، او طريقة اختيار الوحدات الزخرفية، او التوجه الى استخدام مواد جديدة كالاستعانة بالذهب او الرخام او الحجر، بديلا عن الفضة او العاج او الطين، لا يشكل منعطفا فنيا، ولا يشكل مرحلة، او تطورا يساوي التطور السياسي او الاجتماعي او السلطوي، او يرافقه على الاقل.

انه من الصعب جدا، اذا لم نقل من الخطأ الفاضح، ان نقرأ في اختلاف التقنية بين الحفر في العصر الاموي، وبين الحفر في العهد الفاطمي على سبيل المثال، الاختلاف السياسي او الاجتماعي بين العهدين. ذلك ان الغاية وان الروح، وان الدافع الخفي وراء الحفر في العصرين، هو واحد، لم يتغير ولم يختلف.

لا بد اذن، من منهج اخر ومن اقتراب اخر، لقراءة الفن الاسلامي، لا بد من انشاء متحف للفن الاسلامي، جديد.

متحف الانواع الفنية

عرف بعض المتاحف، والمعارض الكبرى، للفن الاسلامي، ترتيبا اخر غير الترتيب الذي يأخذ بالعصور التاريخية السياسية، التي عرفتها الحضارة الاسلامية، فبعض هذه المتاحف، الموزعة في العواصم الغربية الكبرى، وبعض هذه المعارض، كمعرض استانبول مؤخرا، يعرض الاثار الفنية الاسلامية، على اساس الانواع الفنية، لا على اساس الفترات التاريخية السلطوية المتتابعة... اي انه، بدل ان يقسم الاثار، الى اثار اموية فعباسية، ففاطمية فاندلسية وما الى ذلك، يقسمها على حسب انواعها، فيوزعها بين خط ومخطوطات، وبين خشبيات ومعادن وخزفيات وسجاد وعمارة ومنمنمات...

ايجابيات الانواع

من الناحية العلمية، او من الناحية المتحفية، يبدو هذا الترتيب اكثر احاطة بالفن الاسلامي، من الترتيب التاريخي، وبخاصة اذا كان الترتيب التاريخي غافلا لمرحلة ما او غير محيط بكل المراحل التاريخية، احاطة شاملة وكاملة. كما هي الحال بالنسبة الى معظم المتاحف بما فيها متحف الفن الاسلامي في القاهرة. فهو، وان كان اوسع متحف من حيث جمعه لاهم العصور التاريخية، التي عرفها التاريخ الاسلامي، الا انه يغفل مراحل عديدة عرفت فيها اواسط اسيا ازدهارا فنيا مثيرا ونادرا.

من جهة ثانية، يبدو منهج ترتيب وقراءة الفن الاسلامي، حسب

الانواع، منهجا موضوعيا، او حلا علميا، ازاء المواقف الحادة والتي تربط بين التاريخ السياسي والتجلي مثار جدل وحرب وصراع.

وتقسيم الآثار الفنية الاسلامية الى انواع، امر لا بد منه حتى بالنسبة

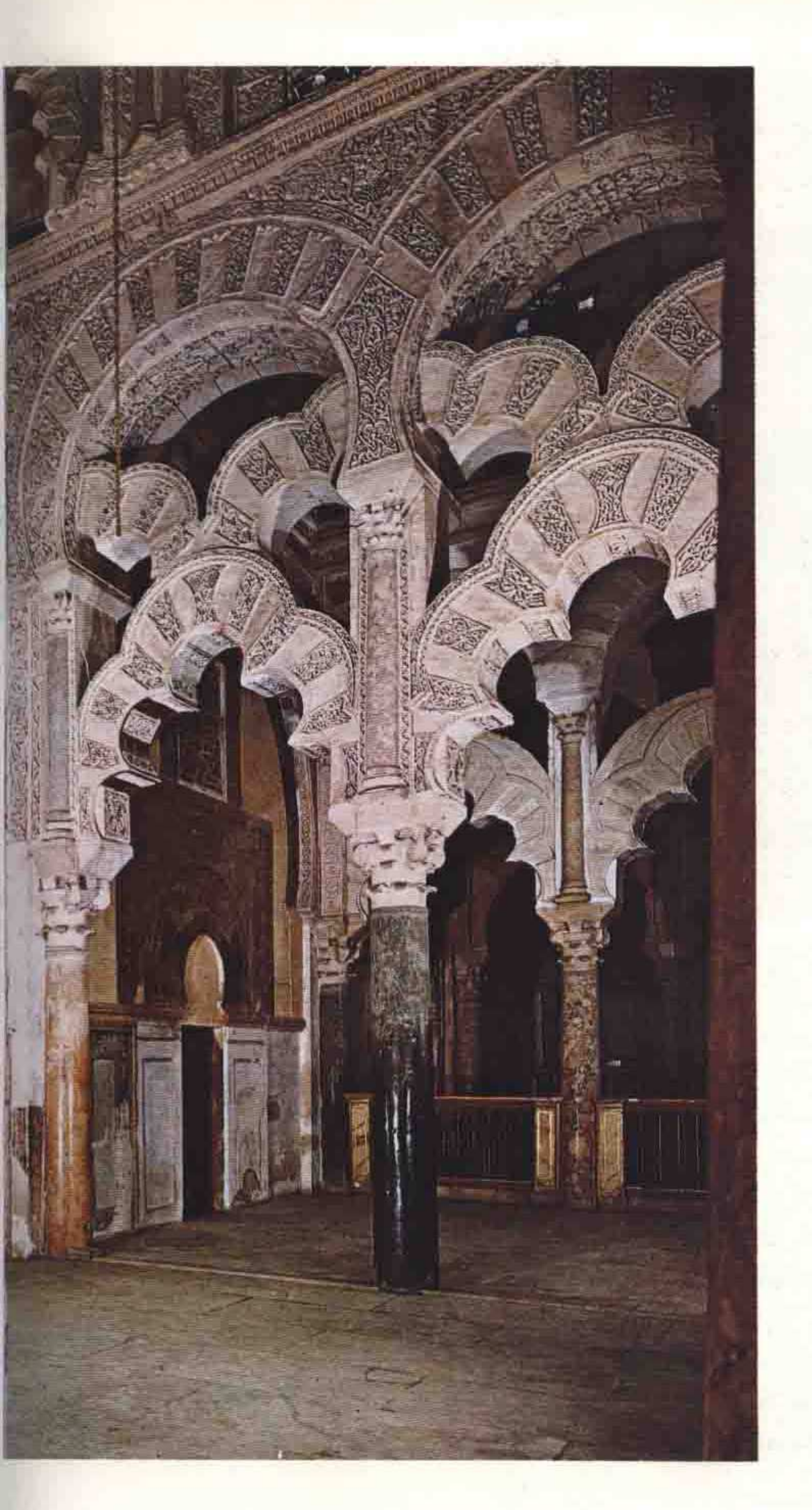
ان الاسلام كان له اثر قوي جدا، بل كانت له قوة حيوية انعكست على جميع الفنون التي نشأت في عالم الاسلام».



الابداعي. او تلك التي تربط بين النزعات القومية، وبين الآثار الفنية... ولا شك عندما نقف امام الفن الاسلامي، كونه مجموعة من الانواع الفنية، فان كثيرا من الجدل او من المناقشة، او السجال، الدائر حول الفن الاسلامي وحول معانيه وخصائصه، سيسقط، وبالتالي، فاننا نحصل على مسافة فاصلة او مسافة حيادية، نستطيع فيها ان نتحاشى مخاطر الوقوع في القراءة السياسية والتاريخية التي لا تزال الى يومنا الراهن الى المتاحف او المعارض التي تأخذ بالمنهج التاريخي، فمتحف الفن الاسلامي، في القاهرة، يأخذ ايضا بمنهج الانواع الفنية الى جانب اخذه بالمنهج التاريخي. فهو ايضا يجمع الخشبيات في قاعات منفردة ليخصص قاعات اخرى للمعادن وقاعات اخرى للزجاجيات او للخزفيات، ويقيم جناحا خاصا بالنسيج والسجاد.

اما الاخذ بالمنهجين معا فلان الفن الاسلامي، ومنذ البدء تجلى في

■ جزء من واجهة المسجد الكبير، الذي بناه الامويون في قرطبة، الاندلس / اسبانيا، سنة ٧٨٥، ووسعوه في ما بعد. وتحتوي الواجهة على رخام وآجرّ وجص. وهي مزخرفة على نظم هندسية تقوم على الدوائر وتقاطعها. وقد تمّ بناؤها سنة ٩٦١ م إبان حكم الحكم الثاني ■



انواع فنية مختلفة، وشهد كل عصر ازدهارا في اكثر من نوع، مما يساعد على الجمع، او مما يقلل من التناقض بين المنهجين، اذا كان ثمة هناك تناقض.

سلبيات الانواع

الا ان هذه الايجابيات، التي يوفرها منهج ترتيب الفن الاسلامي وقراءته على حسب الانواع الفنية، سرعان ما يبدو لنا قلقا. حين نعود في قراءاتنا لهذا الفن الى الخصائص والمبادىء. والى الابداعية التي تختفي وراء تجليه. فترتيب اثار الفن الاسلامي، حسب انواعه، ترتيب لا يصل بنا الى القراءة العميقة التي اشار اليها كل من الغزالي وجلال الدين الرومي، عندما اصرا على تجاوز ما هو ظاهر، وما هو مرئي من هذا الفن نتأمل ما هو مخفي او لقراءة الصورة الباطنة على حد تعبير جلال الدين.

فاذا كان الفن الاسلامي لا يشهد على عصره، وبالتالي فلا حاجة الى ترتيبه حسب العصور التاريخية او السياسية او السلطوية الحاكمة فان الوقوف امامه كانواع فنية، سيحجب الصورة الباطنة، والصورة غير المرئية.

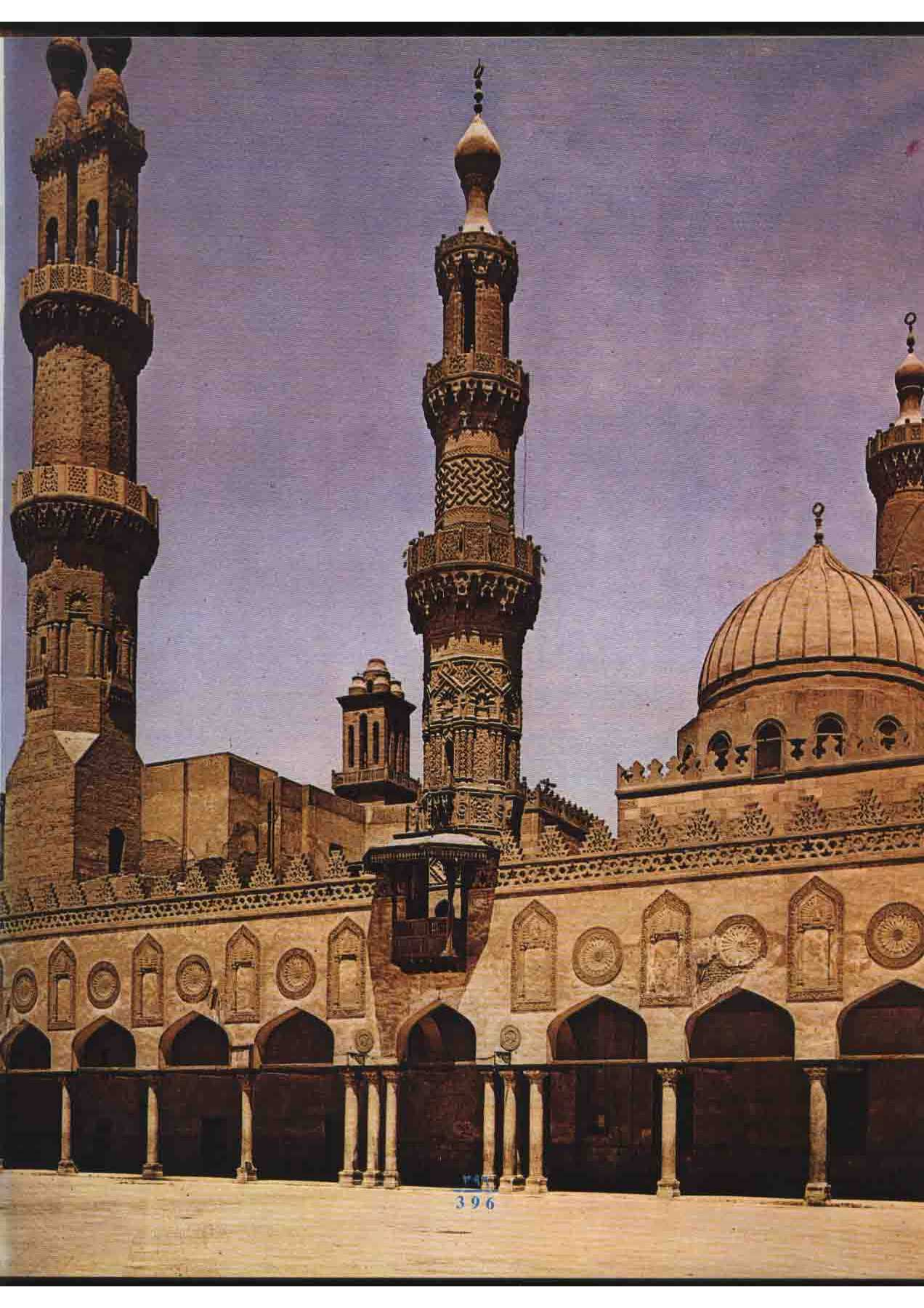
لان مثل هذا الوقوف سيدخلنا بالضرورة الى عالم الحرفة، والى عالم المادة، التي تجلى فيها الفن لا الى الفن كتجل ابداعي.



■ مسجد قرطبة الجامع - الاندلس.

بدأ انشاؤه في عهد عبد الرحمن الداخل سنة ٧٨٦ م. واستغرق بناؤه قرنين ونصف قرن على وجه التقريب! ويعتبر - باعتراف معظم مؤرخي العمارة - قمة من قمم الفن المعماري العالمي. تبلغ مقاييسه ١٢٥ × ١٨٠ مترا. ومما يميز هذا المسجد الجامع، عقوده المزدوجة التي ظهرت في اثناء الزيادات والتجديدات العدة، لان المعماريين وجدوا عند تخطيطها ان ارتفاع المسجد لن يكون متناسبا مع مساحته الجديدة، فابتكروا تعلية السقف عن طريق وضع دعامات حجرية فوق الاعمدة الاولى، واضافة عقود ثانية، ثم رفع السقف فوق ذلك (لاحظ الصورة).

وقد اثارت هندسته وزخرفته الكثير من المناقشة في اوساط المعماريين والمهندسين العالميين، امثال «غوميز مورينو»، و«ليوبولد وتوريس بالباس» والتي كانت كافية لملء ما يشبه المجلدات في عمارة هذا المسجد ■

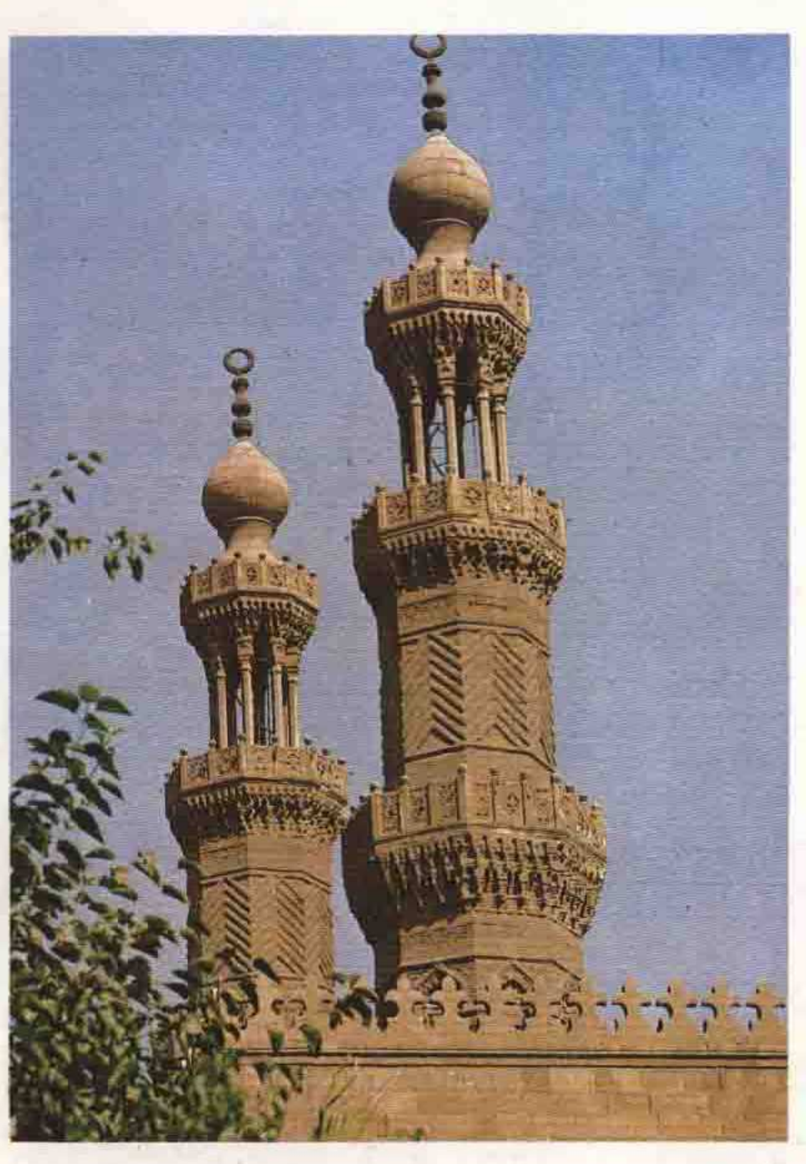


ان توزع الاثار الفنية الاسلامية الى سجاد، فخط، فخزف، فخشب، فمعدن، فرسم، انما يعطي القيمة الاولى للمادة. اي يعطي قيمة للخزف فالخشب فالصوف فالحبر فالورق. وما الى ذلك من مواد تجلى عبرها الفن الاسلامي. وبالتالي، فاننا سنقف امام الصناعة، اي امام سر الحفر على الخشب او سر طبخ وتلوين وحرق الخزف، او سر التكفيت او سر التلوين والتذهيب، وما الى ذلك من اسرار.

صحيح ان تلك الاسرار الحرفية، هي اسرار عظيمة، وهي اسرار فنية في الوقت نفسه. ولها مقام خاص في ابداعية الفن الاسلامي، الا انها، لا ترتفع لتصبح مجالا فنيا مستقلا. ولا تستطيع ان تشكل طرقات ومنعطفات وصفحات مستقلة، يدلي الفن في كل واحدة منها بشهادته الخاصة والمميزة.

علينا، ان ندرك، قبل الوقوع في علمية وحيادية منهج الترتيب حسب الانواع الفنية، ان الفن الاسلامي نفسه، ظل واحدا من حيث الرؤيا الجمالية والفلسفية، ومن حيث الغاية والوظيفة فيما هو يتوزع في تجلياته، على المعدن او الخزف او الورق او الحجر او الطين!... فلم تؤثر المادة على الجوهر الفني والتآلف الذي تم هنا، بين المادة والجوهر، انما هو تآلف يشهد على غنى الجوهر، لا على غنى المادة... على عكس الكثير من الفنون الاخرى، التي عرفتها الحضارات.

بمعنى اخر، لقد تجلى الخط على سبيل المثال على الورق، وايضا على الحجر وعلى النحاس وعلى النسيج، وعلى سبيل المثال، **لم يتغير الخط الكوفي المتجلي على الورق عن الكوفي المتجلي على النحاس، او على الرخام، كذلك، يمكن القول عن الرقش اي عن مبدأ «الخيط والرمي»، فالرقش هو نفسه**



■ منذنتا جامع المؤيد فوق «باب زويلة» الفاطمي في القاهرة (فوق). بنيتا سنة ١٤١٥ م، وتمثلان الصيغ الهندسية والزخرفية التي ميزت العمار المملوكية ■

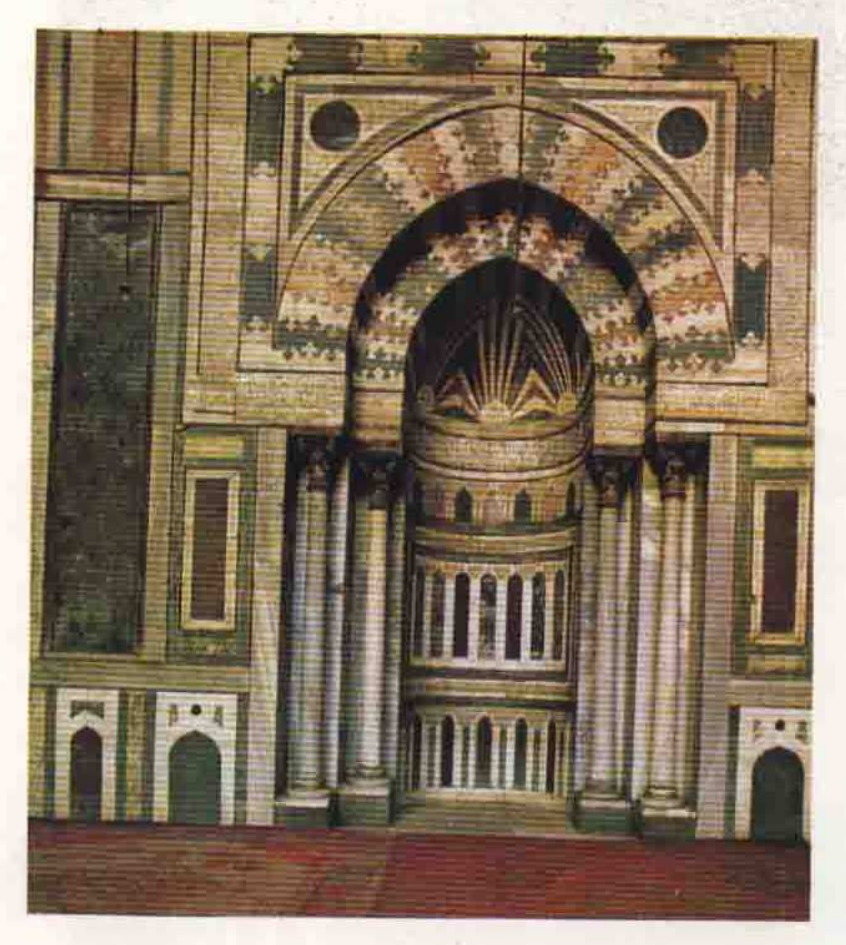
■ الجامع الأزهر . القاهرة (الصورة الى اليمين).

بدأ انشاؤه في عهد الخليفة الفاطمي المعز لدين الله سنة ٩٧٠ م. وتم تشييده سنة ٩٧٢. وكان حجمه اذ ذاك نصف حجمه الحالي. وقد حرص على ترميمه واصلاحه والاضافة اليه معظم الخلفاء والسلاطين والامراء والملوك والرؤساء الذين تعاقبوا على حكم مصر. فهو سجل حافل لتاريخ مصر السياسي والعلمي ■

كمبدأ وكجمالية وفلسفة، سواء أكان سجادة، ام قصعة خزف، او صحن نحاس، او بابا لمسجد، او نافذة مقام.

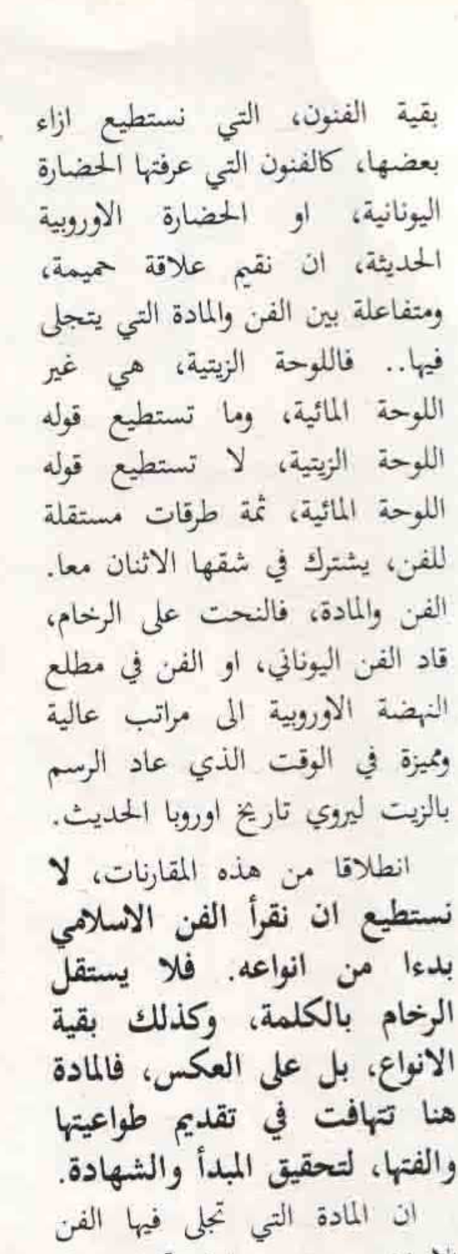
ان قراءة عميقة للانواع الفنية، التي عرفها الفن الاسلامي، تعود بنا الى مبدأ التوحيد، المبدأ الجوهري الذي جاء منه الفن الاسلامي ليشهد ايضا له. فالتعدد هنا هو تعدد توحيدي المبدأ. اي الشهادة على كيفية تعدد الواحد. فالحق واحد متعدد التجليات. والفن الاسلامي، يكرر هذا المبدأ، كمنهج فني مذهل ومثير. فالجمالية والنظامية، التي تتحكم باصول الخط واصول الرقش، واصول التذهيب والتكفيت، وما الى ذلك من اساليب ومهن، **انما هي جمالية ونظامية تتعدد دون ان تخسر جوهرها وخصائصها المبدئية والمنهجية، اي دون ان تتغير. فالاصول هي واحدة والمبدأ هو هو. فلم يغير النحاس خصائص ومبادىء الرقش، او الخط، او الرسم، كما تجلى على الورق، او على الرخام، او على الخشب، وبالتالي، فاننا نستطيع ان نبقى في المجال الفني نفسه، وان كنا ننتقل من مادة الى مادة، ومن عنصر الى عنصر، فجمالية الخط الكوفي، او خط الثلث، او جمالية الرقش، تبقى هي نفسها سواء أكان الخط محفورا على رخام، ام منزلا على نحاس، ام مخطوطا على صفحة قرآن كريم، فالجمالية هنا، هي في تلك الحال التي يصل اليها المشاهد لهذا الخط ولهذا الرقش... اي في فعالية الفن، لا في صفاته واسمائه. في الوقت الذي تتحول فيه البراعة والدقة والاصولية، الى مجرد صيغ متعددة، لقول كلام واحد، معنى واحد، او للوصول الى حال واحدة.**

■ محراب مسجد ومدرسة السلطان حسن ـ القاهرة. المتميز بفن الرخام المعشق، وبخط الثلث المحفور على الحجر حول القوس. ويعتبر هذا المحراب مثالا نموذجيا على الصيغ الصعبة في تعشيق الرخام في الفترة المملوكية ■



المادة والجوهر

هذه الصفات تنبع من خصائص الفن الاسلامي، وهي التي تميزه عن

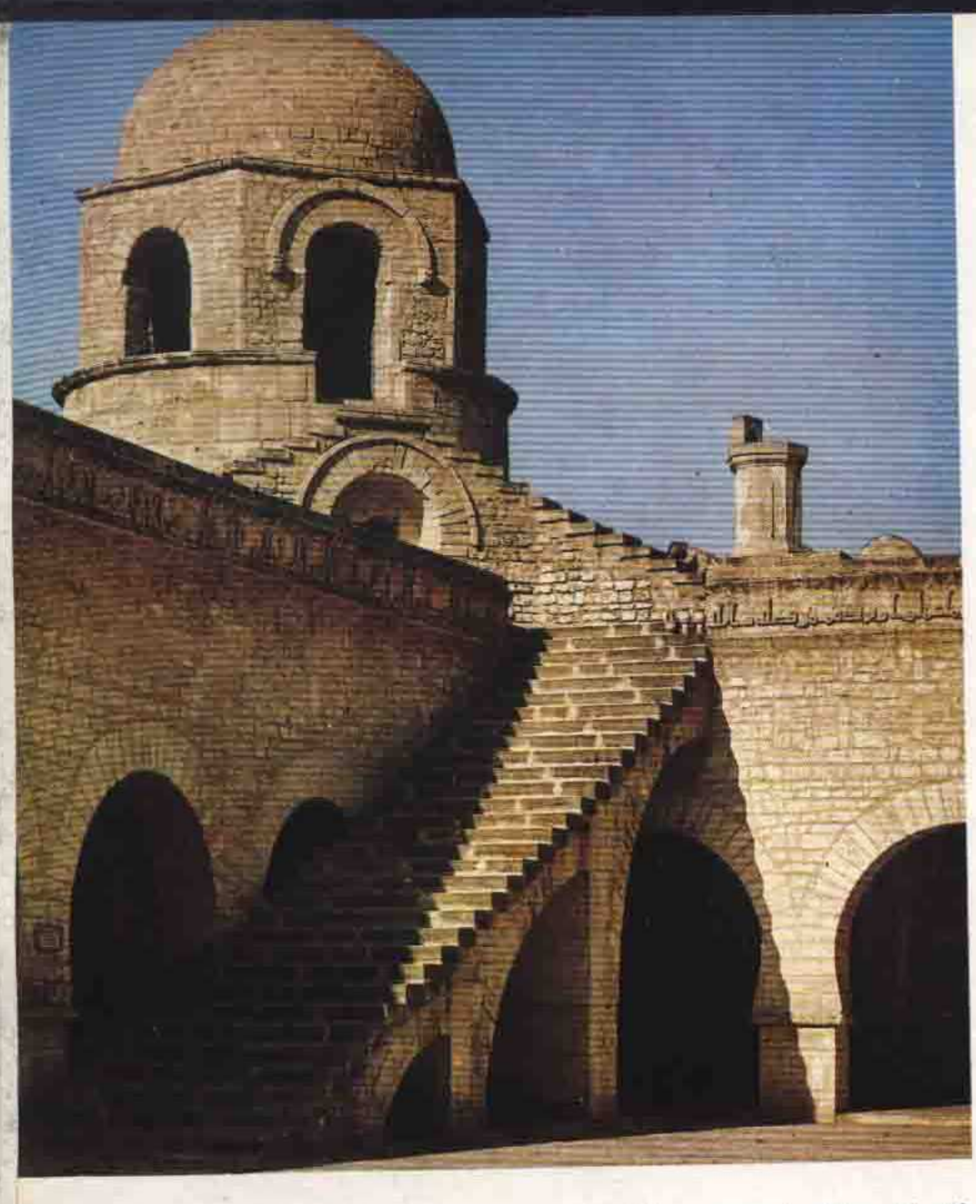


بقية الفنون، التي نستطيع ازاء بعضها، كالفنون التي عرفتها الحضارة اليونانية، او الحضارة الاوروبية الحديثة، ان نقيم علاقة حميمة، ومتفاعلة بين الفن والمادة التي يتجلى فيها.. فاللوحة الزيتية، هي غير اللوحة المائية، وما تستطيع قوله اللوحة الزيتية، لا تستطيع قوله اللوحة المائية، ثمة طرقات مستقلة للفن، يشترك في شقها الاثنان معا. الفن والمادة، فالنحت على الرخام، قاد الفن اليوناني، او الفن في مطلع النهضة الاوروبية الى مراتب عالية ومميزة في الوقت الذي عاد الرسم بالزيت ليروي تاريخ اوروبا الحديث.

انطلاقا من هذه المقارنات، **لا نستطيع ان نقرأ الفن الاسلامي بدءا من انواعه. فلا يستقل الرخام بالكلمة، وكذلك بقية الانواع، بل على العكس، فالمادة هنا تتهافت في تقديم طواعيتها والفتها، لتحقيق المبدأ والشهادة.**

ان المادة التي تجلى فيها الفن الاسلامي، هي مادة تخضع في النهاية لوظيفة الفن الاسلامي لا الى الاشتراك في تحقيق جماليته. وهي مادة فنية في الوقت نفسه، لكون وظيفة الفن الاسلامي جزءا لا يتجزأ من خصوصياته وجوهر ابداعيته وفلسفته كفن. فالفن الاسلامي، يؤدي وظيفة حياتية، او هو غير مفصول عن الحياة في شتى مظاهرها الاجتماعية، والعمرانية، واليومية. **فليس ثمة مسافة محرمة، او مسافة فاصلة، تفصل بين الانسان المسلم والفن. بل على العكس، تماما، ان الفن الاسلامي، هو بين يدي الانسان المسلم. انه بين يديه في البيت، في الشارع، في الجامع. وهو لخدمته في هذه الاماكن بالذات. فليس ثمة مسار خاص للفن الاسلامي، بعيدا عن حاجات الحياة اليومية، في تفاصيلها وتوجهاتها الكبرى.**

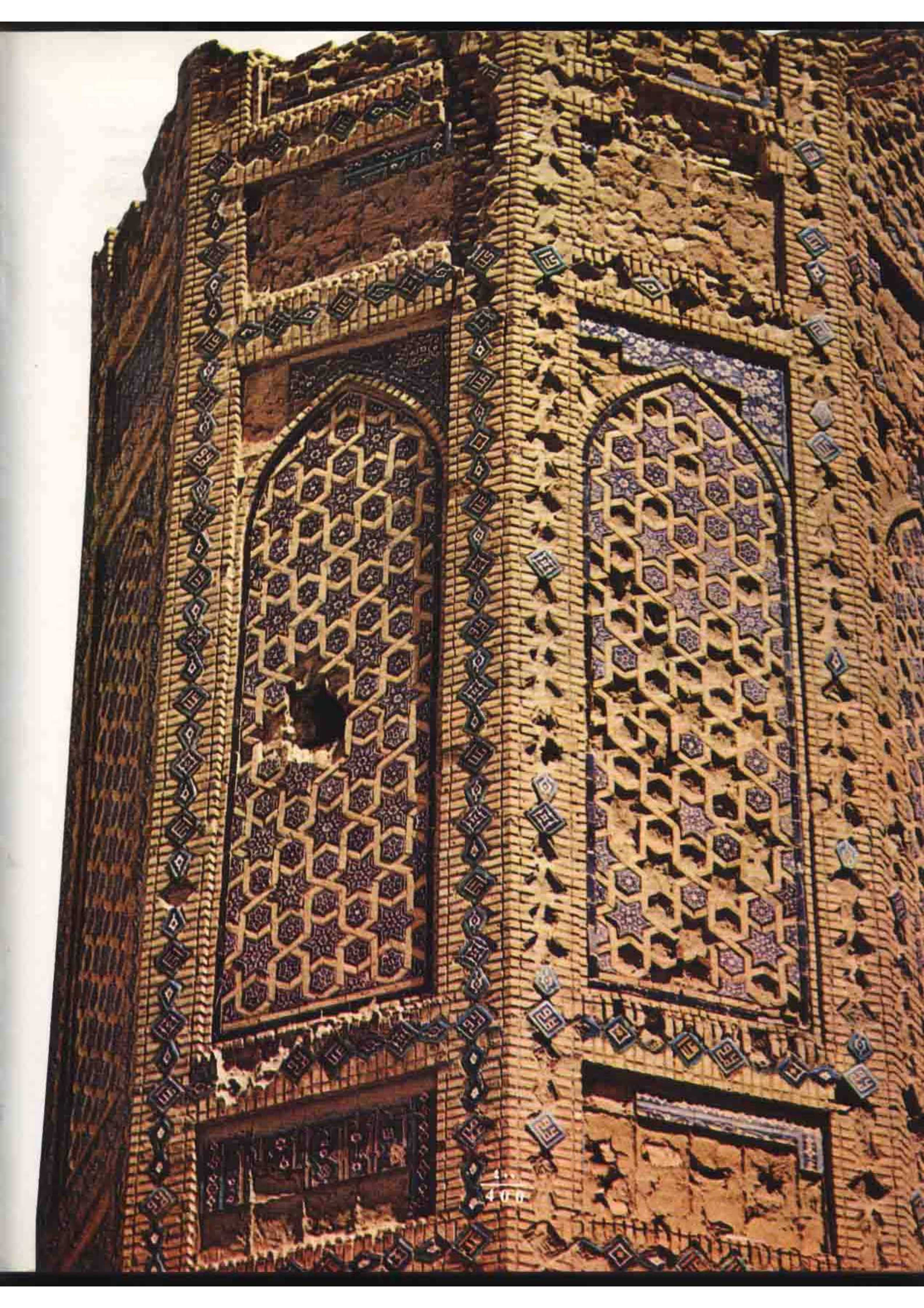
من هنا، فان توجه الفنان المسلم الى تنويع المادة التي يتجلى فيها الفن، انما كان جزءا لا يتجزأ من مسار هذا



■ مسجد سوسة الجامع . تونس

انشىء هذا المسجد في عهد ابي العباس عبدالله بن ابراهيم بن احمد الاغلبي، سنة ٨٥١ م. ويقوم المسجد على شبه جزيرة قرب باب البحر من ابواب «سوسة» القديمة، شمال شرق تونس.

مقاييسه ٥٧×٥٠ مترا، يتوسطه صحن مستطيل تبلغ مساحته ٣٤٤ مترا. ويقوم في ركنيه الشمالي والجنوبي، برجان مستديران يصل ارتفاعهما الى مستوى سطح الجامع. والشمالي منهما كان يستعمل مئذنة (الصورة) لان له سلما داخليا. وفي أعلى كل من البرجين جوسق تقوم عليه قبة.



الفن بالذات. **اي ان البحث عن المادة، ليس امرا تفرضه المعاناة الفنية، او البحث عن حلول فنية، او عن مفردات، او عن لغة جديدة، كما هي الحال بالنسبة الى كثير من الفنون. بل انه جزء لا يتجزأ من المبادىء الكلية، التي نبع منها هذا الفن، والتي راح يسعى، وعلى مدى اكثر من الف عام، الى الشهادة عليها.**

انطلاقا من هذه الملاحظات، لا يشكل منهج تقسيم الآثار الفنية الاسلامية الى انواع، ترتيبا يساعد على قراءة شاملة او قراءة عميقة، وباطنية لهذا الفن. فجميع هذه الانواع، وان اختلفت من حيث الاسرار الحرفية والصناعية والمهنية، الا انها من حيث المعنى الابداعي، ومن حيث كلمة الفن، انما تقول معنى واحدا وكلمة واحدة.

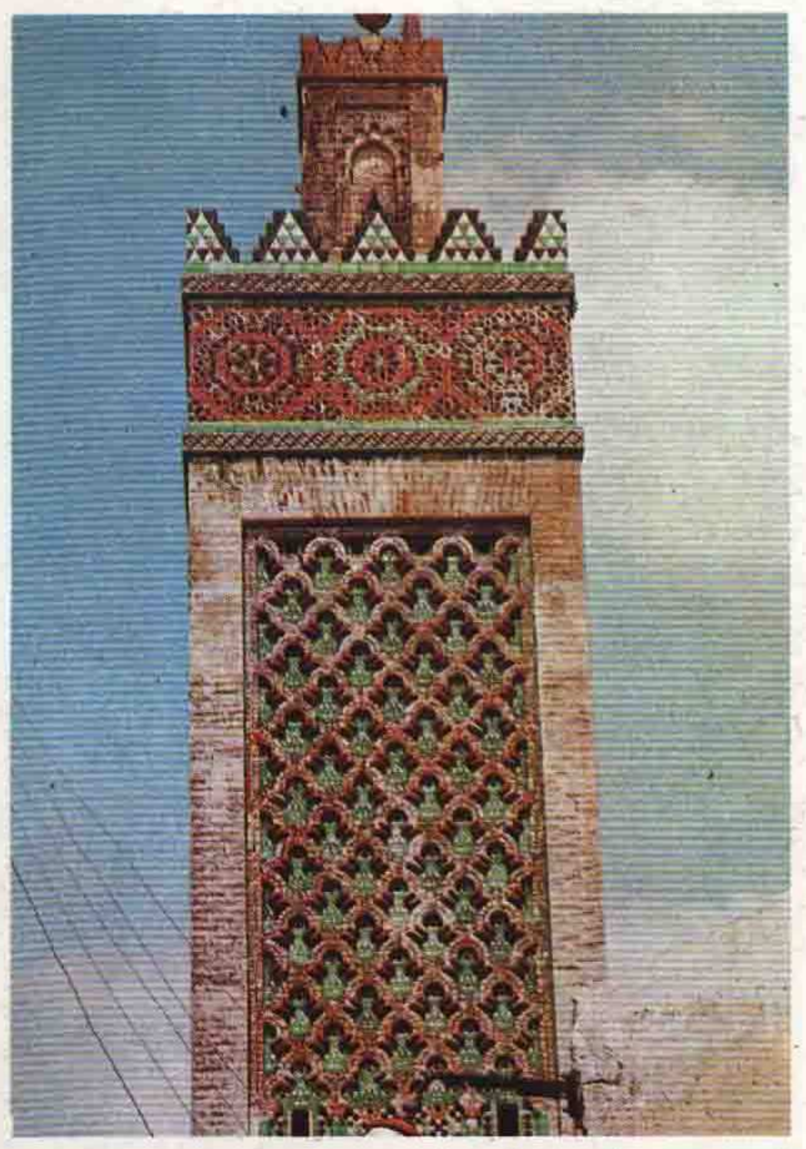
كيف نستطيع اذن قراءة الفن الاسلامي؟ وكيف نستطيع ان نقيم متحفا لهذا الفن؟؟

المتحف المنهج

ليست الغاية، في بحثنا عن متحف جديد للفن الاسلامي، الوصول الى بناء او مؤسسة، او اروقة وقاعات، تضم اوسع واشمل واندر واثمن الآثار الفنية، التي انتجتها الحضارة الاسلامية، في الالف السنة الماضية. **بل الغاية من وراء هذا البحث، هي الوصول الى موقف، والى منهج، يساعدان في قراءة الفن الاسلامي، قراءة جديدة، تكون هي الاوسع والاشمل.**

فالبحث هنا، تفرضه المناقشة الراهنة حول هذا الفن، كما تفرضه الآراء المتعددة في كيفية تفسيره وتذوقه وتقويمه.

فالسعي الى متحف من هذه المنطلقات، هو سعي الى تصور او منهج جديد، يكون نابعا هذه المرة



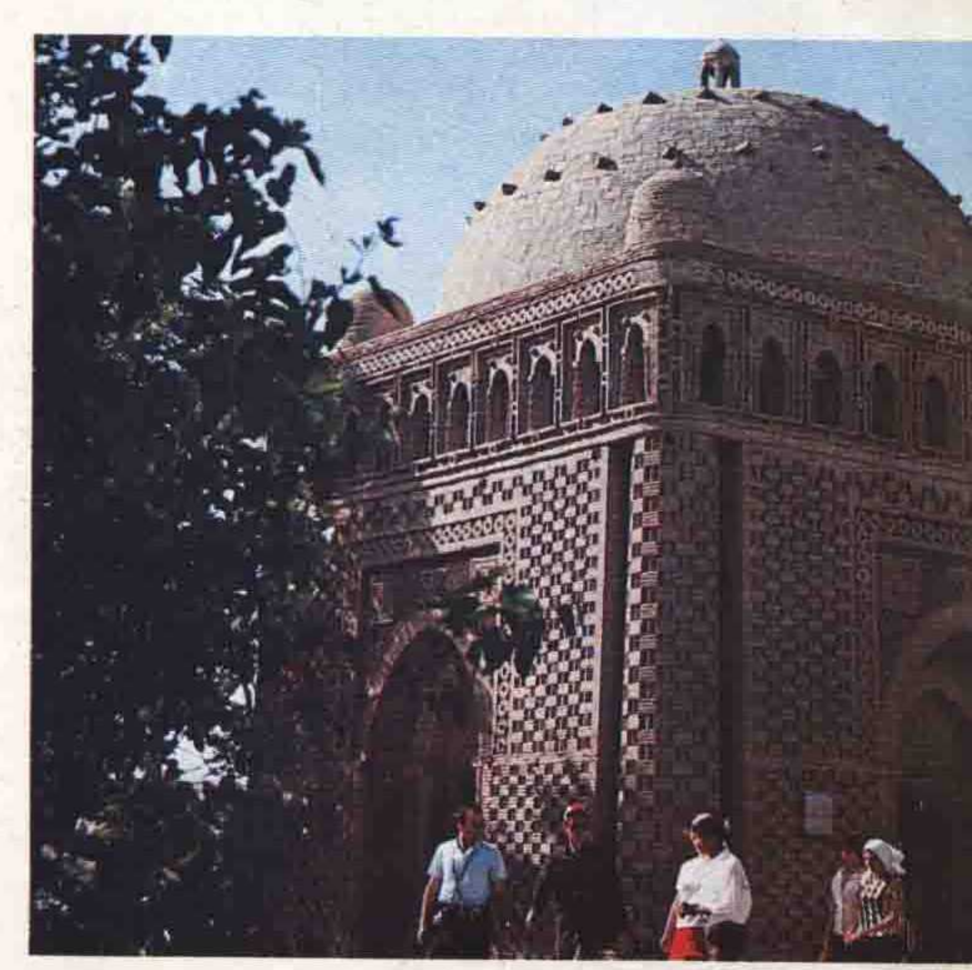
■ منذنة المسجد الجامع في الجزائر (فوق). وهي تمثل نموذجا للمئذنة كما عرفتها العمارة الاسلامية في المغرب. وهي بناء مستقل شبيه بالبرج، يقوم في الجدار المواجه لجدار القبلة. وقد يقوم خارج سور المسجد ■

■ مسجد بيبي خانم - سمرقند. بدأ انشاؤه في عهد تيمورلنك سنة ١٣٩٩ وتم بناؤه في ١٤٠٤ م. ويتميز بمئذنته (الصورة الى اليمين) المثمنة، وزخرفتها الهندسية بالقاشاني واحجار الآجر ■

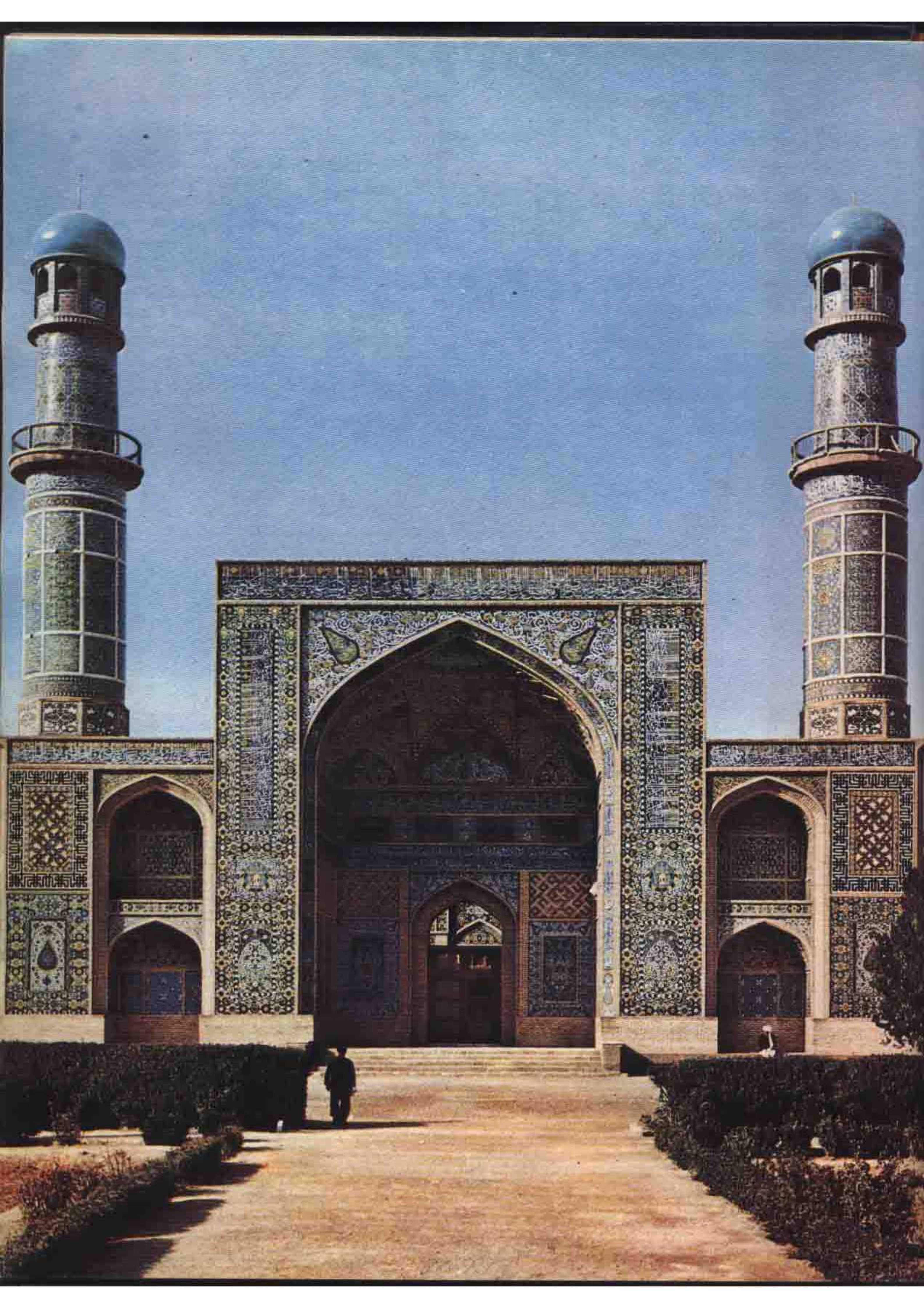
■ إذا كان المسجد الجامع في هراة (افغانستان)، والذي أنشىء اواخر القرن ١٥ م، متميزا بغنى زخارفه، وتنوع اساليبها، وتناغمها مع الخط في تقطيع تتوازن استقلالية كل مستطيل منها، في خدمة واغناء الجو الزخرفي العام (الصورة الى اليسار). فإن مصلّى اسماعيل الساماني (بخاري)، والذي بدأ انشاؤه سنة ٨٩٢ وتم عام ٩٠٧ م (تحت). فقد تميزت عمارته برصف قطع الآجر بين النافر والغائر، والتي تضفي ظلالا هندسية تتفاعل مع تقلبات النور: نهارا مع الشمس، وليلا مع القمر. وتعتبر هذه الهندسة واحدة من اغرب الصيغ الفنية في فن الزخرفة المتحرك. ■

من خصائص الفن الاسلامي وجماليته، وفلسفته كفن فريد، ومتميز بين الفنون. ويكون في الوقت نفسه، جوابا عميقا عن الاسئلة الحرجة والصعبة المطروحة حاليا في الحياة الفنية الحديثة والعائدة الى مستقبل الابداع العربي والاسلامي.

اذا عدنا الى الخصائص الجوهرية، التي تميز بها الفن الاسلامي، والتي تميزه عن الفنون الاخرى، قد لا نحتاج الى متحف، او بالاحرى قد يبدو المتحف كصيغة حديثة للتعرف الى الماضي الفني والحضاري.. صيغة غير فعالة.. او غير مناسبة للفن الاسلامي واثاره. فلقد تبين معنا في مناقشتنا المناهج التي اتبعتها المتاحف في العالم الاسلامي، كمتحف القاهرة، ومتحف «توب كابي»، في استانبول، او المتاحف العالمية الاخرى، ان قراءة الاثار الفنية الاسلامية حسب التطور او الترتيب التاريخي السياسي، الذي عرفته الحضارة الاسلامية، قراءة، على الرغم من منطقيتها العلمية، لا تضيء ولا تكشف عن خصوصيات وصفات هذا الفن الجوهرية والجمالية. **فاذا كان الفن الاسلامي لا يشهد على العصر، فان الانتقال من عصر الى عصر، ومن سلطة الى سلطة، لم ينعكس على اساليب وتقنيات الفن. واذا كان من السهل تحديد الفروقات الحضارية بين فترة وفترة، او بين عهد وعهد، في السياسة والاجتماع، فانه من الصعب جدا قراءة فروقات اساسية، بين اثار الفن الاسلامي في العهد الاموي، والعهد السلجوقي او المملوكي. لذلك لا يبدو المنهج التاريخي السياسي منهجا ممتازا لقراءة اثار الفن الاسلامي قراءة جمالية وابداعية مطلقة.**



كذلك، لقد تبين معنا، ان قراءة الفن الاسلامي حسب الانواع التي تجلى فيها، اي قراءته في الخط مرة والتصوير والنسيج والخشب والخزف، مرة اخرى قراءة، على الرغم من احاطتها شبه الشاملة، وعلى الرغم



من توفيرها لموقف فني محض وموضوعي وحيادي، تبقى قراءة قلقة لا تكشف الاهداف والمعاني الجوهرية لهذا الفن. **ذلك ان النوع هنا، لا يستقل في كلمته، ولا يفرض نفسه كجزء لا يتجزأ من المعنى الفني الاخير. ففي الوقت الذي يختلف فيه الخزف عن الخشب، عن الرخام، عن النحاس، كمادة ونوع، لا يختلف الخط المتجلي على الخزف عن الخط المتجلي على النحاس، لا من حيث الاسلوب ولا من حيث الجمالية..**

لنقف اذن عند بعض الخصائص الجوهرية، فاذا كان الفن الاسلامي، لا يشهد على العصر، وبالتالي، فانه من الصعب علينا قراءة التاريخ الاسلامي وعصوره المتعددة عبر اثار هذا الفن. فان الفن الاسلامي لا يرتبط بفردية الفنان. اي انه فن غير فردي. فلا عاطفة، ولا ذاتية، ولا معاناة، ولا تصور الفنان الفرد، يمكن ان يتضمنها هذا الفن. فاذا كان يمكن على سبيل المثال، ان نقرأ بيكاسو الانسان، او ليوناردو دي فنشي الانسان، عبر اعمالهما الفنية، من لوحات او منحوتات، وما الى ذلك، فانه من المستحيل التعرف الى ابن البواب، الانسان عبر خطه وعبر ما تركه من اثار مثيرة جدا، طبعت الخط العربي بنظامية وجمالية بديعتين.. وبالتالي، فان الفن الاسلامي لا يشهد على الفرد ايضا.

يمكننا ان نتابع هذا المنطق. **فاذا كان التاريخ الجماعي والتاريخ الفردي، بعيدين عن مجال الفن الاسلامي، فان المكان والزمان ايضا هما بعيدان.. نعم، ان الفن الاسلامي فن لا يؤرخ من جهة**



■ مسجد السليمية في أدرنه ـ تركيا. بدأ انشاؤه سنة ١٥٧٠ م وتم بناؤه سنة ١٥٧٤ م. وهو من تصميم المعمار سنان، والذي يعتبر من أكمل اعماله التي تقارب «مائتي مبنى، ما بين مسجد، ومدارس، وقناطر.. وقصور.

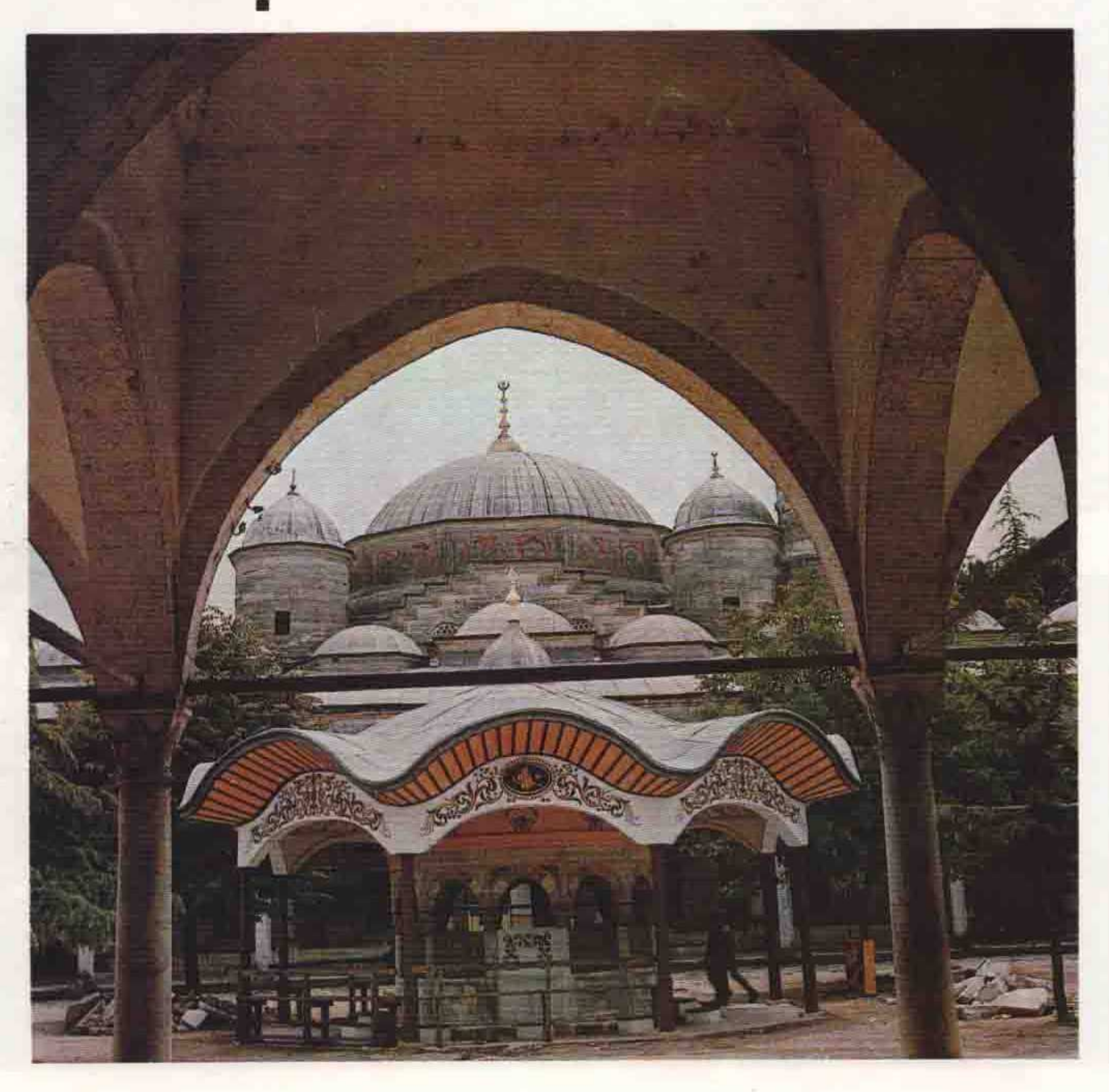
وقد اقام سنان في هذا المسجد، قبة الرواق الاوسط، على مساحة فسيحة تحيط بها اثنتا عشرة دعامة، تحمل فوقها اثني عشر عقدا، تدور حول المساحة. ثم رفع فوق العقود طبانات تتخللها نوافذ ذات زجاج ملون. وفوق هذه الطبانات التي تكون شكلا من اثني عشرة جدارا، اقام نصف قبة. والمسجد كله ملبس بالرخام والمرمر■

ولا يُعنى بالزمان، ولا بالمكان من جهة ثانية. يمكننا ان نضيف، انه فن لا يصف ولا يروي، ولا يعبر... اي انه بعيد ايضا عن العواطف الذاتية والمعاناة الفردية. وجميع هذه الصفات والخصائص التي تميزت بها الفنون الكثيرة، هي التي شكلت الاسس، لصيغة المتاحف التي يعرفها العالم اليوم، والتي عبرها نستطيع قراءة الماضي وفهمه وتقويمه وتفسيره والافادة منه.

الجامع كمتحف

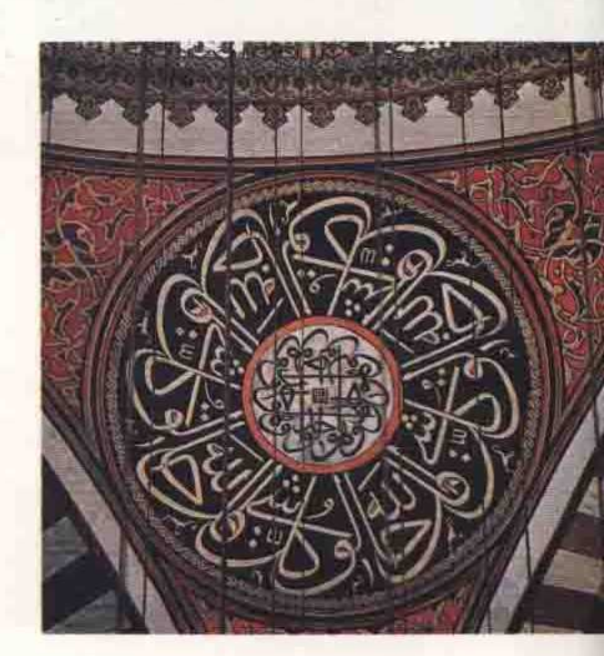
ماذا اذن؟ ان عودة سريعة الى

■ مسجد صوقوللي، لوله بور غازه - تركيا.
يتميز هذا المسجد بميضأته الخارجية، وهندستها ذات القبب المفتوحة، وبزخرفتها. بينما يحقق هذا المسجد الطراز العثماني المشهور بقببه وحلولها الهندسية لاتمام سقف الصحن وبيت الصلاة ■





التجليات الاولى للفن الاسلامي، تكشف لنا، **ان المتحف الذي نبحث عنه، موجود منذ زمن بعيد، وموجود قبل ان يصل الغرب الى ايجاد صيغة المتاحف الحالية.** فاذا جاز لنا القول، **فان متحف الفن الاسلامي، هو الجامع نفسه. فالجامع كرمز ديني، وكبناء فني، يجمع فيه جميع الانواع وجميع الاساليب، وجميع التقنيات، التي عرفها الفن الاسلامي، طوال القرون العشرة**



■ (الصورة الى اليمين: جامع السليمية فى أدرنا - تركيا، بعد ترميمه. راجع صورة صفحة ٤٠٤ وكلامها ■

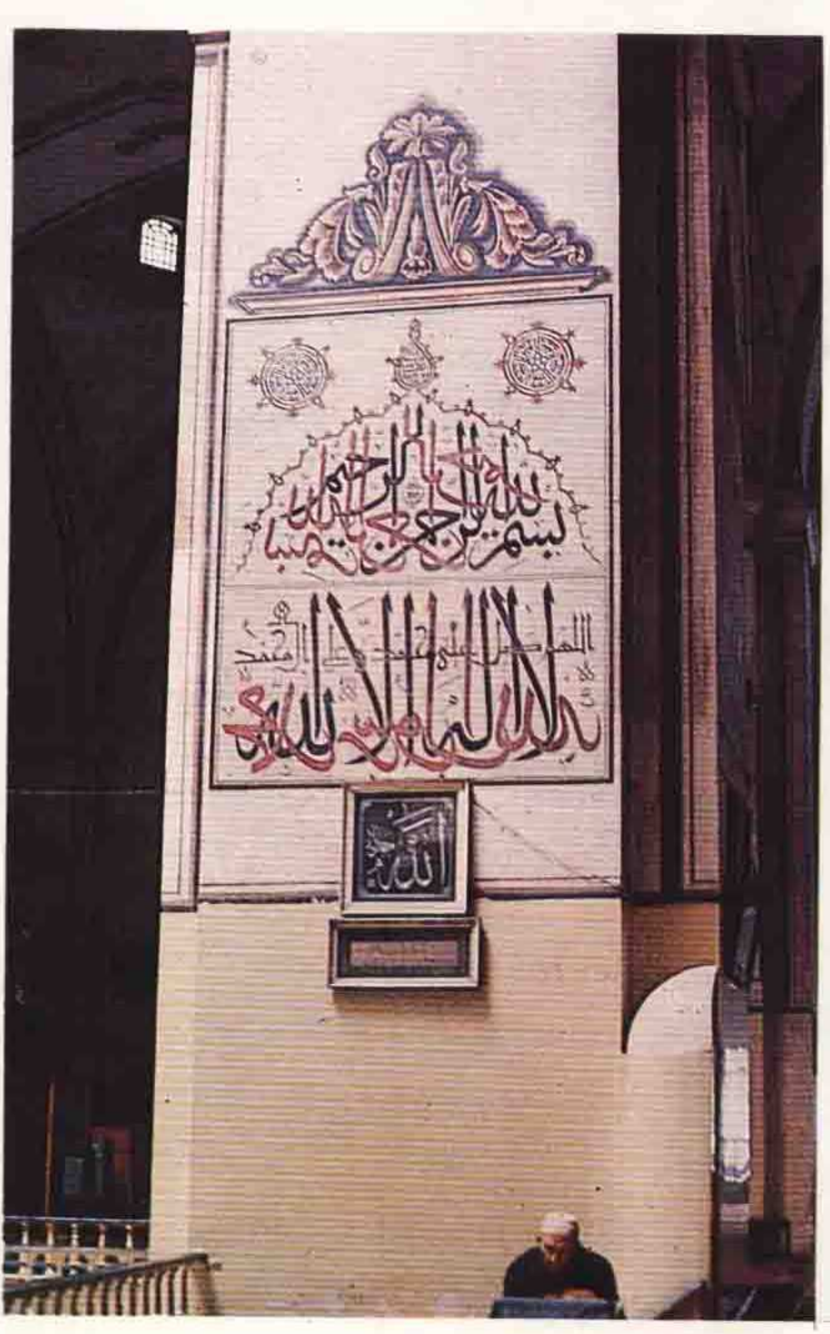
■ جامع السليمانية في استانبول - تركيا (فوق). بدأ انشاؤه سنة ١٥٥٠ وتم بناؤه ١٥٥٦. وهو من تصميم المعمار سنان الذي يرتد فيه الى أصول ايا صوفيا، ويتقنها اتقانا كاملا. والى جانب الحلول الهندسية الجديدة، يبرز فن الخط الذي زين القبة والاقواس. وهو من تخطيط الخطاط الشهير «قره حصاري». ويمكن مراقبة التفصيل الذي اخترناه (تحت) لخط ثلث مركب: «قل الله خالق كل شيء» التي تتردد أربع مرات في الدائرة الخارجية الاولى. ثم «هو الواحد» وتتردد اربع مرات في الدائرة الصغرى، و«القاهر» بالخط الكوفي المربع في مركز الدائرة. ■

■ أولو جامع / بورسه ـ تركيا. تم انشاؤه في عهد اورخان، في النصف الثاني من القرن الخامس عشر الميلادي. ويعتبر أول مسجد عثماني واضح المعالم. وهو مسجد له بيت صلاة فسيح تقوم في وسطه بركة ماء، وتحيط به عدة اروقة. وفي منتصف الرواق الاوسط تقوم قبة كبيرة. كما ان هناك قبابا صغيرة فوق الرواقين المحيطين بالرواق الاوسط. والنور يدخل الجامع من طاقات صغيرة فوق الجدران الحاملة

الماضية. ففن العمارة الاسلامي، فن تجلى اول ما تجلى في الجامع: «مسجد الرسول، قبة الصخرة ـ المسجد الاقصى، الجامع الاموي»، ومع هذه الاماكن المقدسة، ولد الفن الاسلامي ولادة كاملة منذ البدء. ففن الخط، وفن الرقش (الزخرفة) وفن الحفر، وفن الخزف، وفن السجاد، وجميع تلك الفنون التي عرفتها الحضارة الاسلامية. انما هي فنون ولدت او عاشت، او ضمها الجامع...

بكلام اخر، نستطيع وبكل



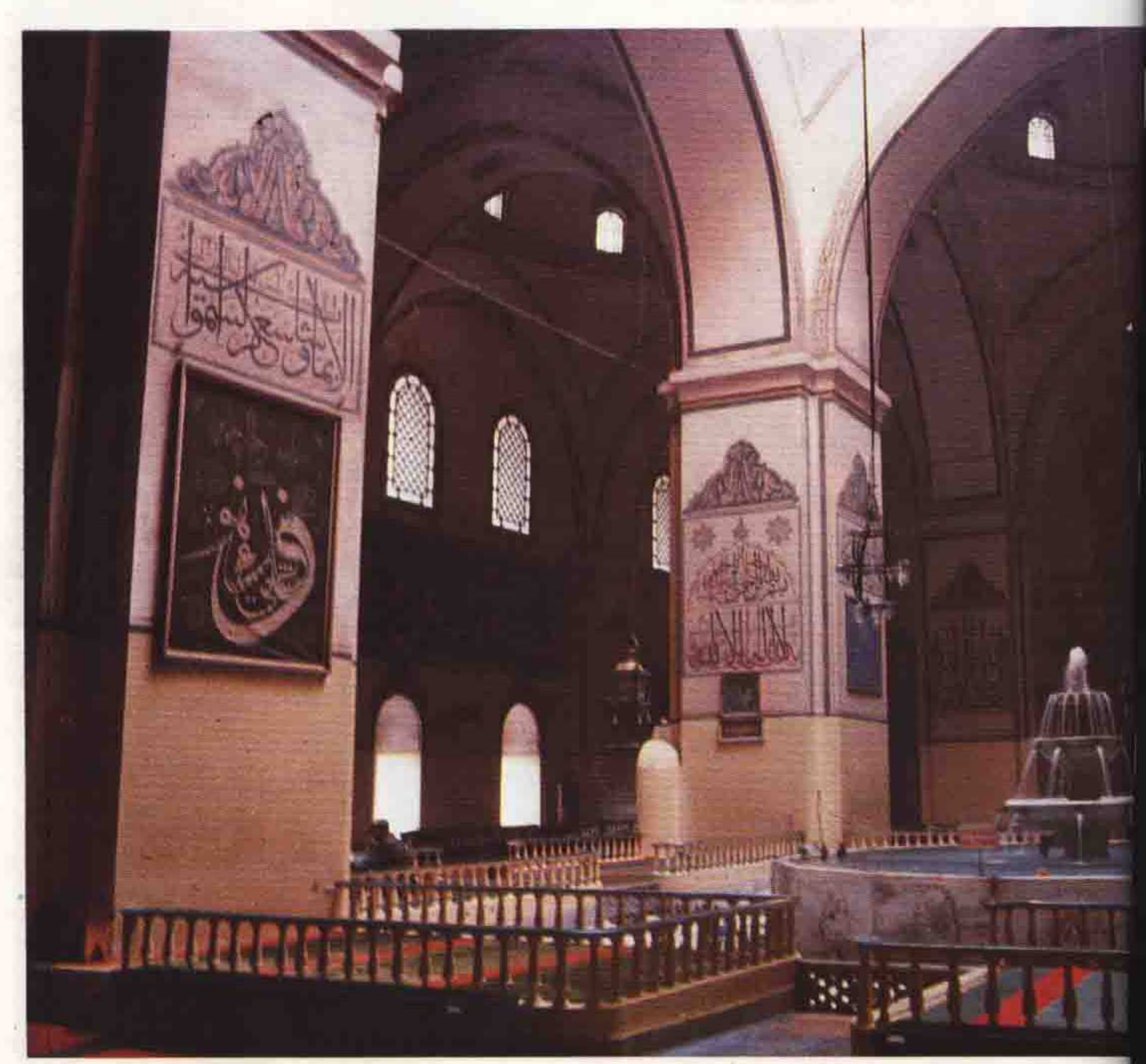


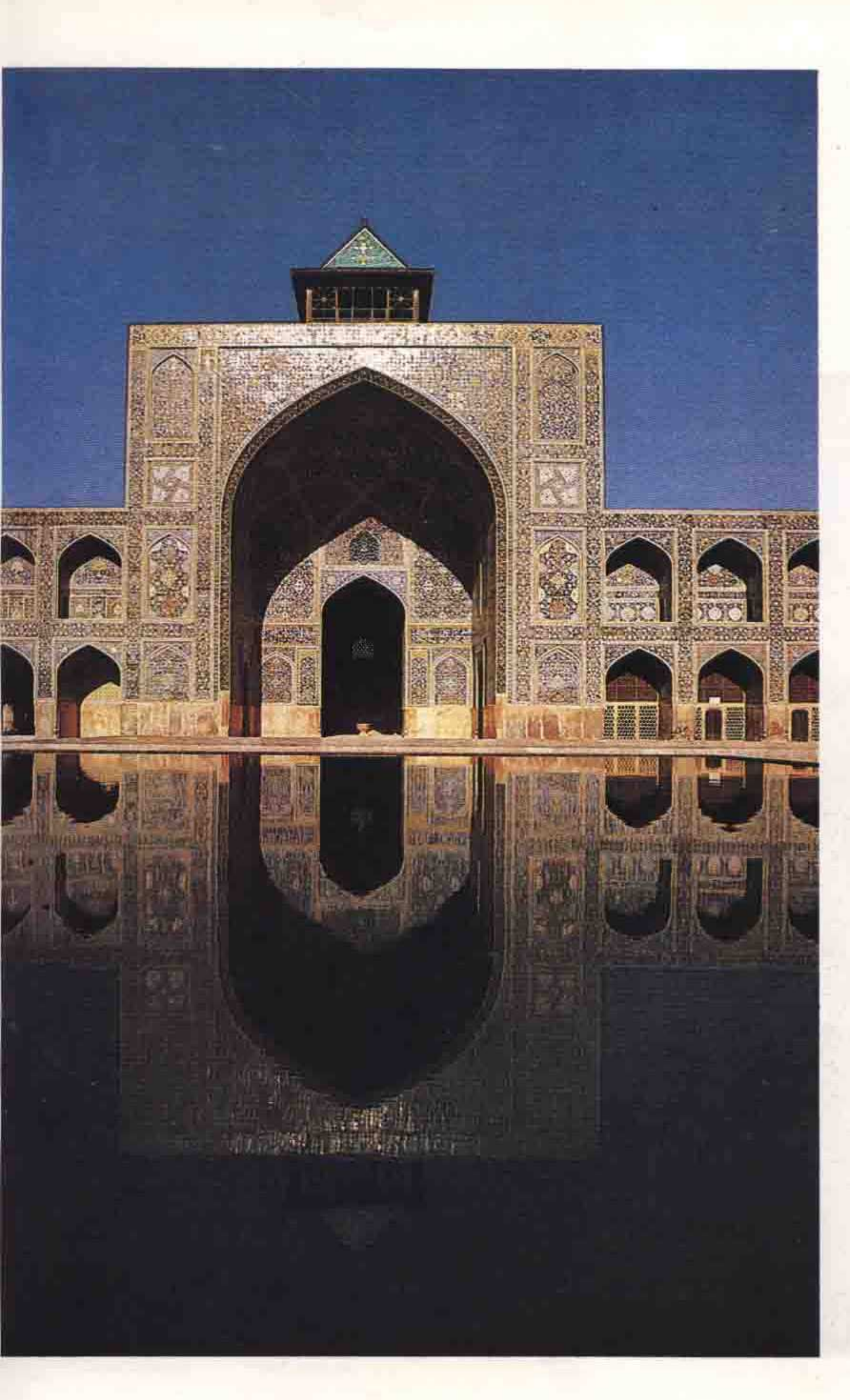
سهولة، ان نلتقي بمعظم تجليات الفن الاسلامي، في تطوافنا وتجوالنا حول وداخل الجامع.

لنسارع الى القول: ان الوقوف في جامع كمتحف للفن الاسلامي، يبدو من زاوية ما شركا خفيا.. فالمكان هنا، هو للصلاة، هو ايضا للشهادة على انه واحد الاحد لا شريك له. وبالتالي، فنحن في هذا المكان مع الدين لا مع الفن. مع الله، لا مع الانسان، مع الرب لا مع العبد!..

الا ان ما يشفع لنا، او ما يشجعنا على مثل هذا القول، هو

■ **في عهد متأخر، (القرن التاسع عشر)، زين كبار الخطاطين جدران اعمدة اروقة مسجد أولو جامع، من جهاتها الاربع، بخطوط فريدة في تاليفها كالخط ـ المرآة، والخط المتعاكس رددت اسماء الله الحسنى (الى اليمين). كما زين الخطاطون جدران الجامع بآيات وامثال تنوعت في انواع الخطوط واتساع المساحات مما يمكننا اعتبار هذا الجامع متحفا لفن الخط بشكل خاص ■**





■ مسجد الشاه في اصفهان - ايران. بدأ انشاؤه سنة ١٦١٢ وتم بناؤه سنة ١٦٣٠ م. وهو من تصميم علي أكبر الاصفهاني. وتكشف القاعة الغربية من المسجد مع صورتها المنعكسة على ماء البركة الوسطية خطة تصميم البناء. ويذهب بعض المحللين الى ان بركة الماء الواسعة المساحة، والتي تعكس البناء بصورته الكاملة، انما صُمّمت عن قصد، بحيث انه عندما يلمس المرء ماءها فيتموج، تهتز صورة البناء المحكم الهندسة والزخرفة اهتزازا يعطي الانطباع بزواله، مما يؤكد الآية الكريمة [كل من عليها فان * ويبقى وجه ربك ذو الجلال والاكرام].

هامش رقم (٣)

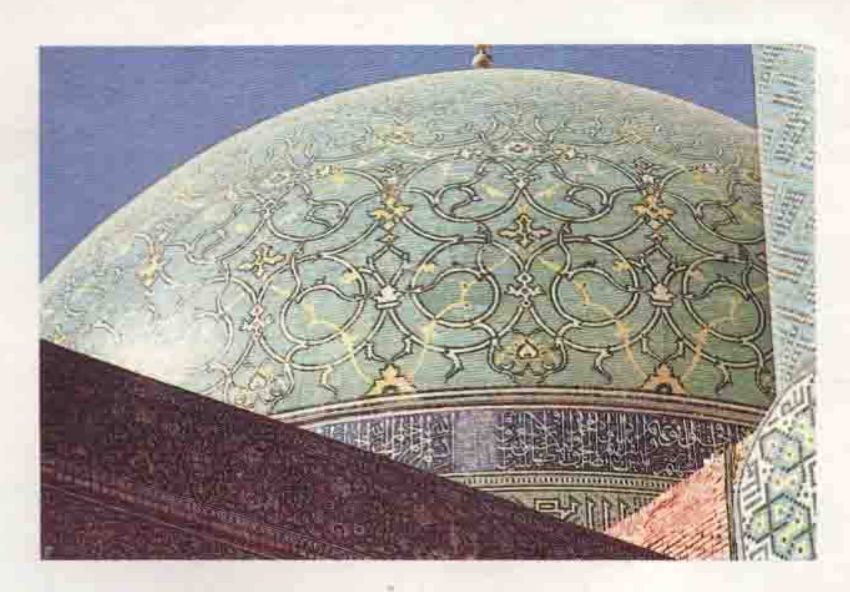
يقرأ روجيه غارودي (وعود الاسلام الفصل الخامس) وحدة الفن الاسلامي متجلية في الجامع فيقول:

«ان نظرة واحدة، وان كانت سطحية، على الشواهد الكبرى للفن الاسلامي في العالم، تكشف عمق وحدته واصالته. فايا ما كان الحيز الجغرافي المقام فيه الاثر او غايته فاننا نحس بأننا نعيش فيه التجربة الروحية نفسها. فبالنسبة لي كان ينتابني دائما الاحساس بان كل ذلك من الجامع الكبير في قرطبة الى فسيفساء المساجد في تلمسان والي جامع القرويين في فاس او جامع ابن طولون في القاهرة، وبين مساجد استنبول العملاقة، والقباب البصلية في مساجد اصفهان الساحرة كجنات الفردوس، او المئذنة القائمة الحلزونية في سامراء، ومن ضريح تيمورلنك الى قبر تاج محل المتلألىء في الهند، ومن قصور الحمراء في غرناطة الى علي قبو، وشاهل سوطون في اصفهان، قد بناه نفس الانسان تلبية لنداء الاله نفسه. فان الفن الاسلامي يعبر عن رؤية للعالم توحي له في آن واحد بغايته وبموضوعاته، افصاحاته التشكيلية ووسائله التقنية. ففي الاسلام، كما قيل، جميع الفنون تؤدي الى المسجد،

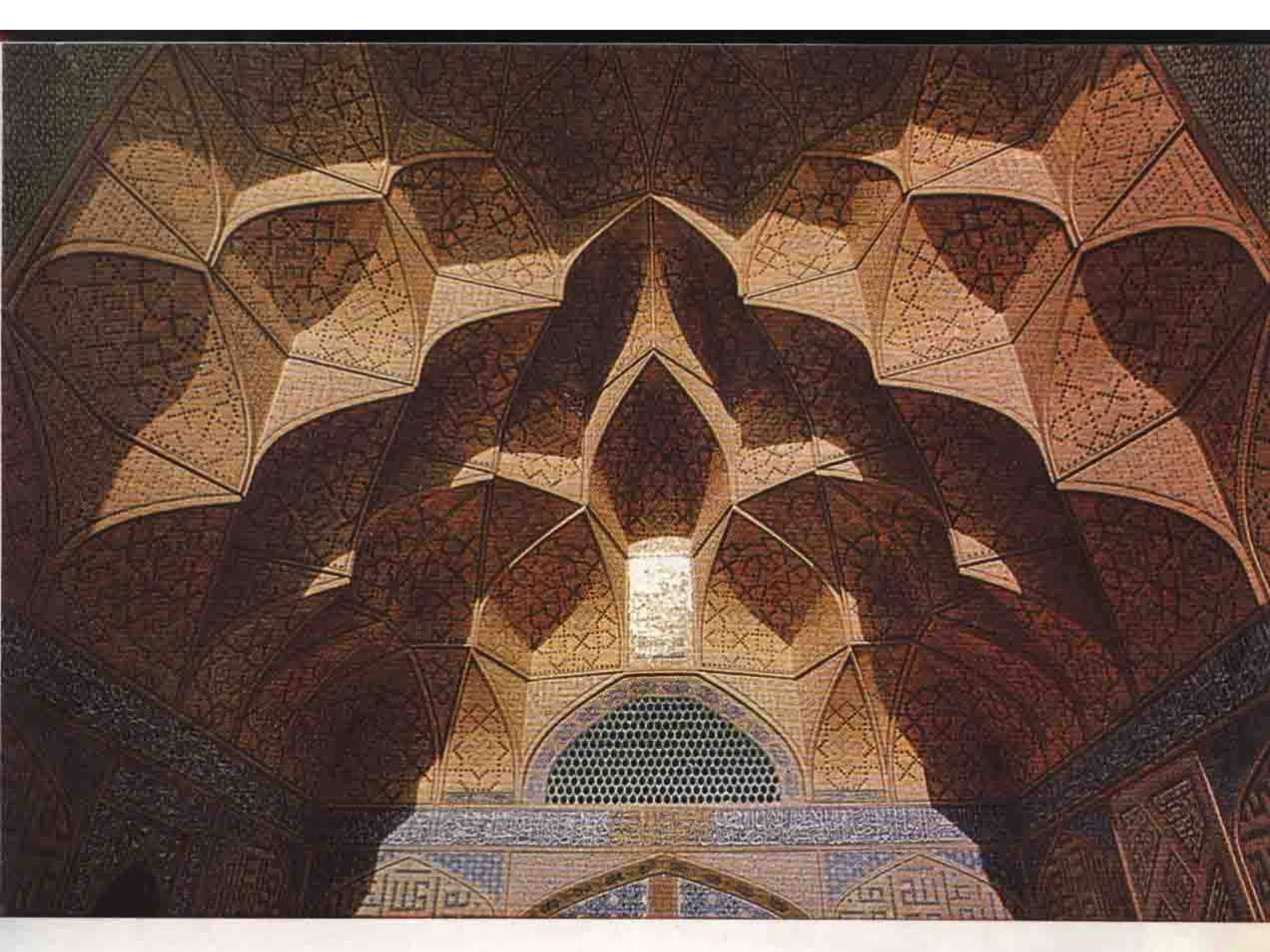
الفن الاسلامي نفسه. فاذا كانت الغاية من تسميتنا للجامع متحفا للفن الاسلامي، هي الاصغاء العميق لهذا الفن، او الوصول الى اهدافه وخصائصه وصفاته الجوهرية.

فان ما يسعى الى قوله الفن الاسلامي نفسه، هو دَفْعُنا من جديد لتكرار شهادة التوحيد،

ولتسهيل الطرقات المؤدية الى الصلاة. فليس ثمة فرق شاسع، بين الفن الاسلامي، وبين الدين الاسلامي. فالفن هنا ينبع من الدين، ويلتزم بالدين، ويشهد على الدين.(٣)



■ القبة (فوق) التي تتوج مسجد الشاه في اصفهان (الى اليمين). ارتفاعها ٥٤ مترا، وتتميز بآجرها المصقول، والكاشاني الذي يمثل أغصان شجرة الفردوس، وبزخرفتها وألوانها الانيقة. كما تتميز كذلك بالخط الثلث، والخط الكوفي اللذين يزينا قاعدتها ■ مسجد الشيخ لطف الله في أصفهان - ايران (تحت) أنشأه الشاه عباس سنة ١٦٠٢ م. وتعد البوابات والصالات - بما فيها من اعمدة ومحراب - والخطوط المزينة جميعها بالآجر والفسيفساء الملونة، من روائع الفن الاسلامي ■



■ مسجد الجمعة في اصفهان - ايران. تم انشاؤه في القرن الثاني عشر الميلادي. ويتميز بقبته، وبحلولها الهندسية. وبخطه الكوفي المربع الذي يزين جميع جدرانه الداخلية والخارجية وتعتبر الحلول الهندسية للخط الكوفي هنا كواحدة من الابداعات الكبرى في فن المعماري - الزخرفي ■

الفن الأسلامي فن منهج ومبدأ

من هذا المنطلق، **نستطيع ان نصف الفن الاسلامي، بانه فن منهج، اكثر منه فن انواع واثار واعمال. وهو فن مبدأ، اكثر منه فن اساليب وتقنيات**. وفي الوقت نفسه، نستطيع ان نصفه بانه فن يشهد على الافكار والمعتقدات الاسلامية الكبرى ويطبقها، دون ان يكون فنا مفسرا وشارحا للدين. انه انطلاقا من القيم الفنية الحديثة، فن شكلي تجريدي هندسي. الا ان هذه الشكلية متميزة عن الشكلية التي يتحدث عنها الفن الحديث. فالشكل، في الفن الاسلامي، ليس طرفا او قطبا اساسيا من طرفي الشكل والمضمون، او من قطبي الصورة والمعنى، **بل هو شكل طرف في معادلة الشكل والجوهر. او الغيب والوجود، او الظاهر والباطن، والفرق جالطبع شاسع وكبير. وتجريديته، هي ايضا. غير التجريدية التي اطلقها فنانو القرن العشرين، فهي ليست اختصارا للمرئي، او للعناصر المكونة**

للمنظر المرئي سواء أكان منظرا طبيعيا، ام انسانا وحيوانا وطيرا.

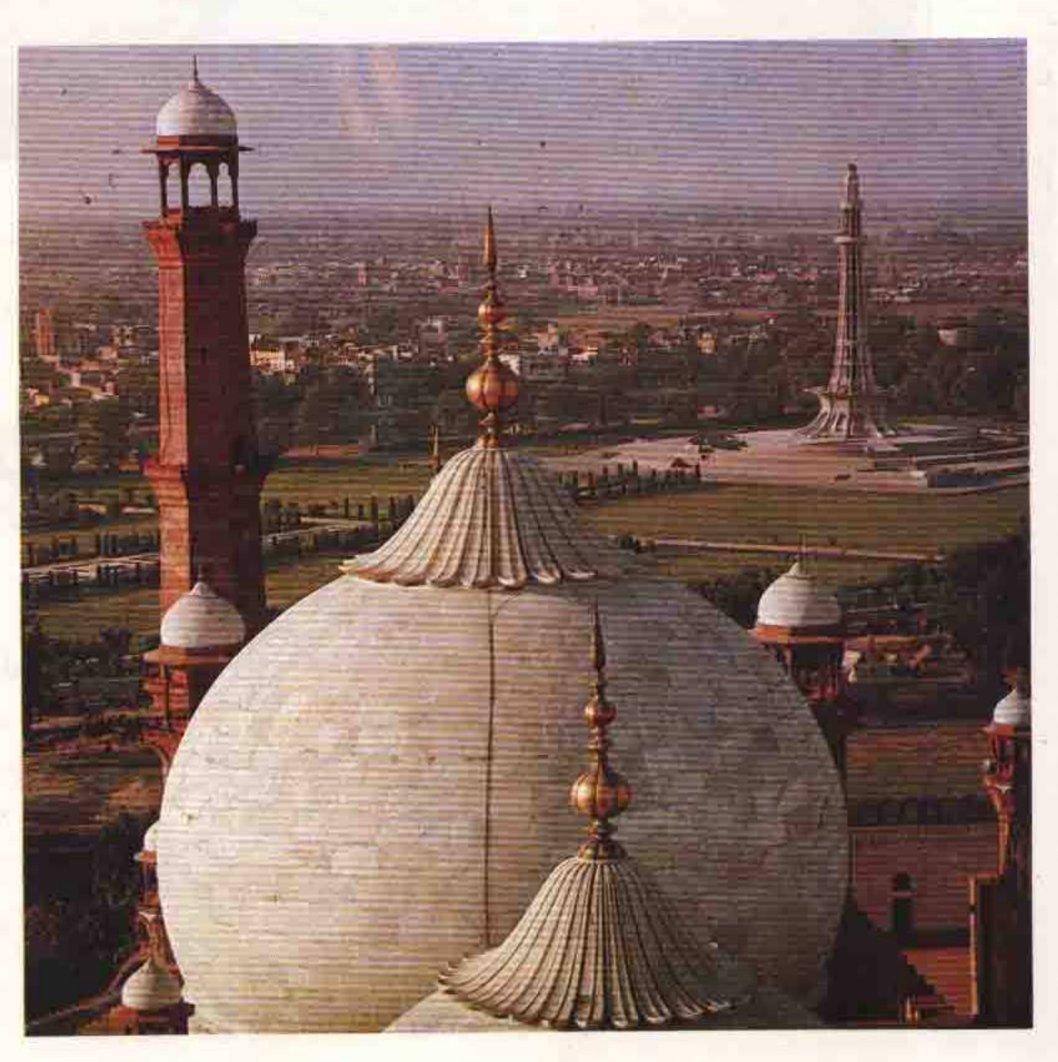
انها تجريدية توحيدية تساوي بين عناصر الوجود بأسره، لتجعل منها واحدا ازاء الغيب، فاذا كان الغيب واحدا، فلا بد من ان يكون الوجود واحدا.. فالوجود، خاضع، وتابع، ومتعلق، ومحتاج الى الغيب. واذا كان لا بد من توحيد الوجود، فلا بد من ان نتطلع الى روحه، لا الى ظاهره.

وكذلك هندسيته، فهي ليست مجموعة من القواعد والاصول الحسابية الهندسية، اي ليست مجموعة من النظم، بل هي المبادىء الهندسية المطلقة، وبالتالي فهي هندسية رمزية لنظامية الكون والوجود الخفية..

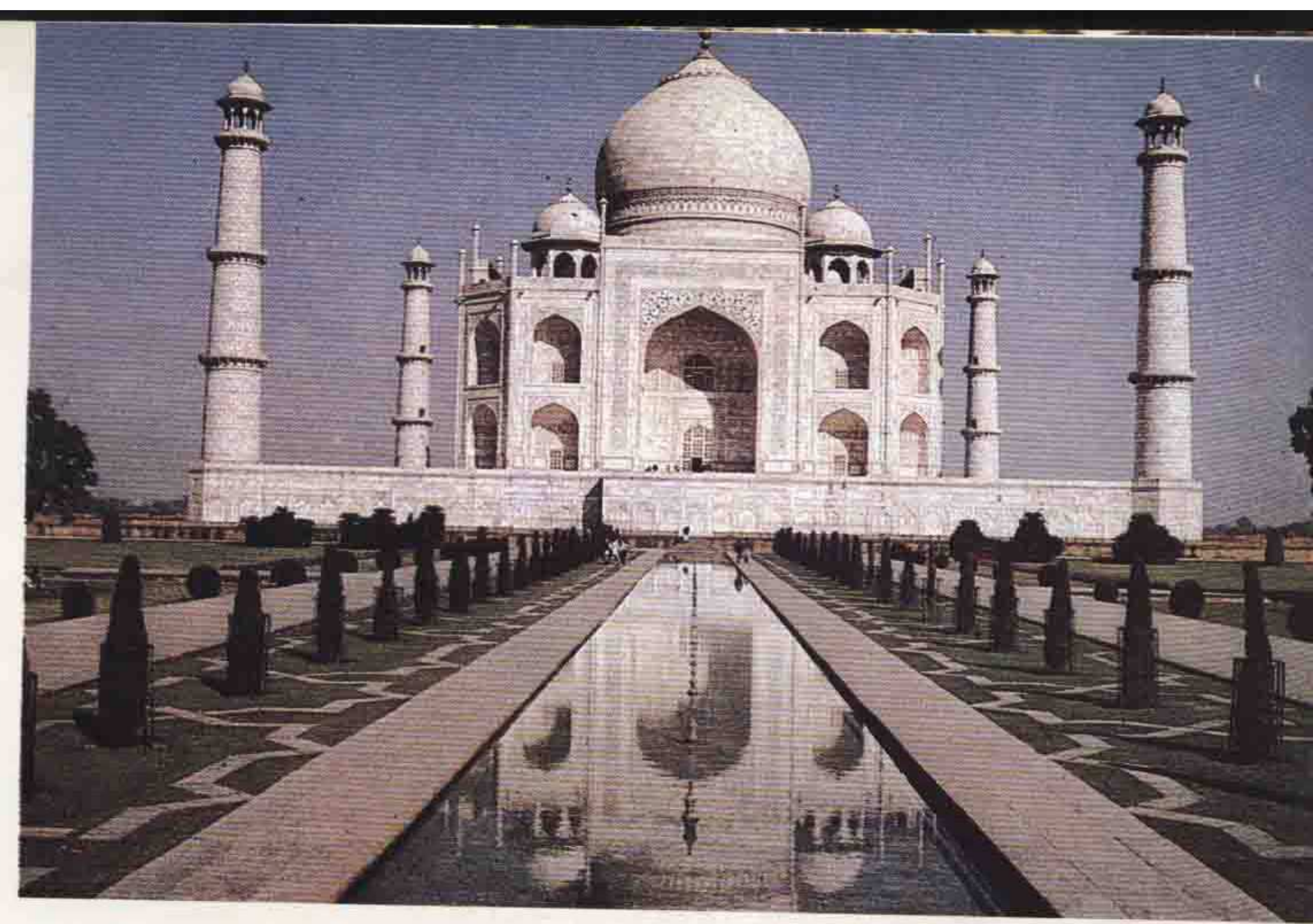
علينا هنا، ان نعود الى الرؤيا الاسلامية للانسان وللكون، والى مبدأ التوحيد، الذي نادى به ودعا اليه الاسلام، ونقرأ الفن الاسلامي، كفن يشهد على التوحيد، ويطبقه كمبدأ كلي ومطلق. بلغة فنية جاءت كعبقرية فريدة في تاريخ الفنون.

هامش رقم (٣) / تتمة

والمسجد يحمل على الصلاة، ان الجامع، الذي تكاد حجارته نفسها تصلي، مركز اشعاع لجميع فعاليات الامة الاسلامية. هو نقطة الالتقاء لجميع الفنون».



■ المسجد الجامع في لاهور - باكستان. تم انشاؤه في عهد السلطان جاهنجير في القرن السابع عشر. ويتميز بقبته المبنية من الحجر المقصب ■



■ «تاج محل» في آغرا - الهند. بدأ انشاؤه في عهد الشاه جيهان سنة ١٦٣٢، وتم بناؤه سنة ١٦٥٢ م كضريح لزوجته.
ترتفع قبته البيضاء الى علو ٦٥ مترا فوق الرصيف. ويتميز بمآذنه الموزعة على زواياه الاربع. ويعتبر «تاج محل» من روائع الفن الاسلامي بلا منازع، لتحقيقه الاتزان والجلال ■

من هذا المنطلق، يجوز لنا اعتبار الجامع كمتحف مثالي للفن الاسلامي. لكننا في الوقت الذي نقتنع فيه بان الفن الاسلامي، هو فن منهجي، اكثر منه فن اعمال واثار، نستطيع ان نخرج من الجامع، الى البيت، ومن البيت، الى الشارع، ومن الشارع الى المدينة، ومن المدينة الى الامة باسرها. فالمتحف الحقيقي للفن الاسلامي، هو الحياة الاسلامية. واذا جاز لنا القول ايضا، ان الاسلام كرؤيا وكدين، هو المتحف الوحيد للفن الاسلامي. فاذا تأملنا في هذا الدين، نكون بالضرورة نتأمل الفن.

ملاحظة اخيرة

■ المصادر والمراجع التي استعين بها خلال اعدادنا لهذا الكتاب، مشارٌ اليها في مواقعها داخل النص. او عبر الهوامش الملحقة بالمتن ■ ■



■ تفصيل من زخرفة قرآن من
مكتبة جامع السلطان الغوري -
القرن ١٦ م ■

التحضير الطباعي : قوس قزح للتصوير الطباعي الفني

الطباعة : مطبعة فينيقيا

التجليد الفني : مؤسسة فؤاد البعينو للتجليد